STORIA

DELLA

ARTE CRISTIANA

NEI PRIMI OTTO SECOLI DELLA CHIESA

SCRITTA DAL

P. RAFFAELE GARRUCCI
D. C. D. G.

E CORREDATA DELLA

COLLEZIONE DI TUTTI I MONUMENTI

DI PITTURA E SCULTURA

INCISI IN RAME SU CINQUECENTO TAVOLE

ED ILLUSTRATI

VOLUME PRIMO

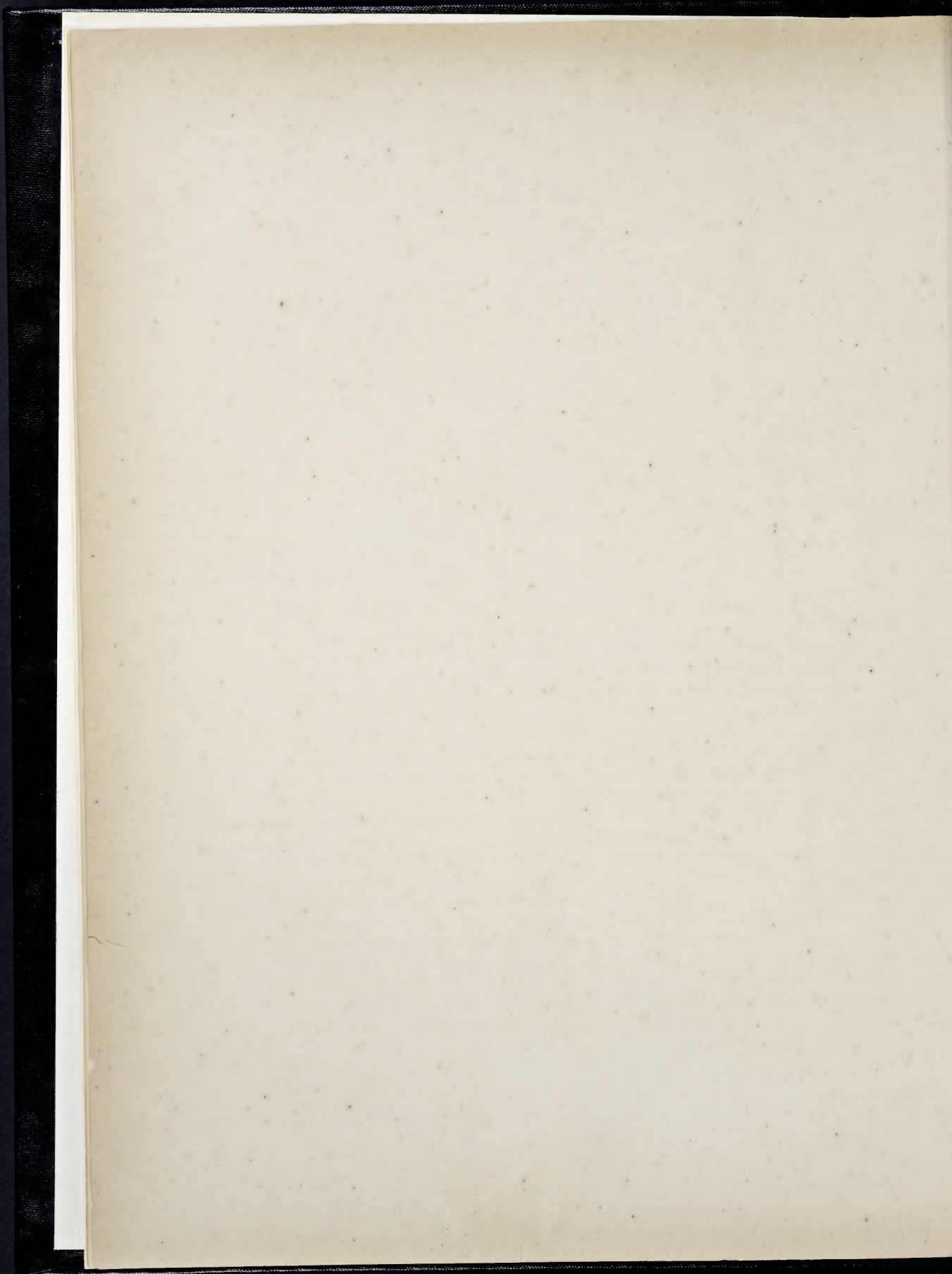
PRATO

CAV. GAETANO GUASTI
PROPRIETARIO-EDITORE

GIACHETTI, FIGLIO E C.
TIPOGRAFI

1881

VOLUME I. – PARTE PRIMA

TEORICA

PREFAZIONE

Con questo primo volume finito di stamparsi l'ultimo dei sei, ha compimento nel 1881 la Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa cominciata a pubblicarsi nel 1872; e se consideriamo le gravi difficoltà che ha dovuto vincere l'autore di quest'Opera monumentale, la distanza di tempo tra il principio e la fine non sembrerà poi tanto lunga quanto può parere a prima vista. Tali difficoltà rese maggiori perchè il primo editore non potette condurre la stampa che fino al ventisettesimo fascicolo, l'ha superate il cav. Gaetano Guasti, incoraggiato e aiutato dal Molto Reverendo P. N. Generale Pietro Beckx a cui stava tanto a cuore che fosse terminata.

Cinquecento e più tavole distribuite in cinque volumi, tesoro immenso d'iconografia cristiana, sono ora descritte e dichiarate. Con questo corredo si potrà oggimai seriamente promuoverne lo studio, al quale mancavano basi copiose, certe e sicure

Di quali mezzi e di quanto merito gli studiosi e i dotti si dovevano prima servire, l'ha detto il chiarissimo signor cav. Edmond Le Blant, membro dell'Istituto di Francia nell'atto che, in mio nome, offriva all'Accademia un saggio dell'Opera, della quale cominciavasi in quel tempo la stampa. Egli disse allora: « J'ai l'honneur d'offrir a l'Académie au nom du R. P. Garrucci la livraison spécimen d'un grand recueil archéologique qu'il publie sous ce titre: *Storia dell'Arte Cristiana*. C'est la collection complète des monuments figurés laissés par les chrétiens des huit premiers siècles. On sait combien sont épars ces documents. Pour ne parler que des sujets publiés, il faut souvent consulter bien des livres, bien des opuscules rares ou introuvables, quand on veut établir les types des premiers âges du christianisme. Si l'on excepte les reproductions données dans les ouvrages modernes, les autres sont infidèles, depourvues de caractère, ou même informes. Les planches de Gori pour les diptyques, celles de Bosio pour les peintures et les

sarcophages de Rome, pour les mosaïques les gravures détestables de Ciampini, tels sont aujourd'hui nos principaux instruments de travail et de recherche. L'antiquaire ne peut donc que saluer avec une vive reconnaissance l'apparition d'un livre considérable et utile. Fresques, verres à figures sur fond d'or, mosaïques, marbres sculptés, gemmes gravées, reliefs divers, puis, dans un appendice, peintures et sculptures des juifs et des hérétiques, voilà ce que reunira dans 500 planches l'œuvre vraiment colossale du père Garrucci. » Così egli. Io considerava che i trattati dell'arte pagana scritti da Giovanni Winckelmann avevano poste le basi alla interpretazione dei monumenti antichi pagani, ma l'arte cristiana non aveva ancora niente di simile. La collezione universale dei monumenti studiati a parte a parte, corretti ed esattamente rappresentati, avrebbero dato tutto l'agio a scrivere trattati e storia, che a maniera del Winckelmann, si sarebbero potuti dividere in dodici libri; in sei dei quali fosse esposta la Teorica dell'arte e sei ne comprendessero gli Annali. Io mi risolvetti a un tanto lavoro: e come lo abbia condotto il provano le materie trattate e la loro distribuzione. In generale si può dire che nulla vi è omesso di quanto si richiede alla invenzione, alla composizione e alla esecuzione così comune all'arte come propria e specialissima del dogma cristiano. Quindi la maniera del tutto propria di artistico linguaggio con che significare se rappresentasi un soggetto in senso storico, dommatico o profetico. Comincio dallo spiegare i vocaboli dell'arte e i mezzi dei quali si serve. E poichè ogni imagine cristiana dipinta o sculta è destinata principalmente ad abbellire gli edifizii sacri, ho ancora ragionato a sufficienza dei tre edifizii proprii del cristiano: i battisteri dove rinasciamo, le chiese dove ci nutriamo del pane celeste e della evangelica predicazione, i cimiteri dove deponiamo le nostre spoglie aspettando la risurrezione della carne. Poi fatta questione se ai cristiani fosse mai proibito di dipingere o scolpire imagini sacre per le chiese, e notato che neppure agli Ebrei fu mai divietato nell'antica alleanza altro che l'abuso della pittura e scoltura, io passo al libro secondo dove tratto della figura umana nuda e vestita, e però di tutti partitamente gli abiti civili e sacri usati in quei tempi e del costume di radersi o tosarsi i capelli e la barba, sia comune sia propria delle diverse condizioni civili e religiose. Descritte e determinate codeste cose, introduco il lettore alla trattazione del gesto. Ma l'uomo vestito ed atteggiato manifesta il suo carattere e le sue idee per mezzo delle parole, dei segni e dei simboli: quindi è che nel libro terzo ho considerato il simbolismo, fattene intendere le origini e spiegatine i varii sensi o separatamente o in relazione colle rappresentanze diverse. Fin qui dell'uomo visibile e secondo natura; ma l'arte ha bisogno di porre sott'occhio anche le cose invisibili, i discorsi e le idee astratte, perciò ella si giova delle personificazioni: ond'è che se ne tratta a lungo nel libro quarto, dove ragiono della maniera di rappresentare la divinità, le anime, gli spiriti, le cose naturali, il sacerdozio, il popolo, la chiesa, il senato, il collegio apostolico, il filosofo cristiano, il profeta, lo spettatore. Avverto anche a riconoscere la personificazione di un discorso, di un detto. Ai monumenti bene studiati servono di ampio corredo i testi degli scrittori sacri e profani fino alle più minute particolarità. Dal buon uso di queste regole e di canoni critici, nasce che quantunque le materie da me trattate siano conosciute, pur nondimeno tale e tanta si è ed è stata la discrepanza delle spiegazioni: ciò dimostra che la molta e vasta dottrina non vale quanto il giudizio raffinato collo studio comparativo che ne è la base; e vuol dire che una dottrina priva di solida base non produce d'ordinario che spiegazioni strane ed assurde, le quali non sarebbero tali se minutamente si conoscesse il valore proprio di

ciascun particolare di una pittura o scultura: il che si ottiene per mezzo della regolare instituzione che viene dai trattati. Le controversie sostenute prima e dopo potranno servire di prova; e dall'averle vinte si può argomentare quale e quanta sia la bontà e solidità della istituzione.

La seconda parte di questo volume distribuisce in sei libri gli Annali della pittura e scultura cristiana. Gli otto secoli vi sono così divisi che nel libro primo, che è il settimo dei dodici, si danno raccolte le notizie dei primi tre secoli, nel libro ottavo si narrano le cose del secolo quarto, nel nono quelle del quinto, nel decimo quelle del sesto, nell'undecimo e nel duodecimo quelle dei secoli settimo ed ottavo con buona metà del nono.

Non v'è esempio che siansi mai composti Annali in questa maniera raccogliendo ed ordinando coi monumenti superstiti le tradizioni scritte, donde solo si possono confutare gli eretici impugnatori delle imagini sacre e del loro culto. Che se si fosse fatto non sarebbe mai avvenuto che impudentemente si scrivesse, la sacra iconografia non essere nella Chiesa più antica del secolo quinto.

Non mi scuserò coi miei studiosi lettori dei molti difetti che in parte sono miei proprii, in parte derivano dalla misera condizione dei tempi, essendo io privo di quei libri coi quali era famiiare quando componeva il mio testo un venti anni or sono. Raccomando le *Aggiunte* e le *Correzioni*, in cui ho notato gli errori e i cambiamenti di opinione che in dieci anni, quanti ci sono voluti per la stampa, sono in me avvenuti.

Del resto oggi la Chiesa possiede una Storia ed una raccolta, o sia corpo di sacri monumenti figurati che prima non possedeva. Le due storie, quella dei fatti e quella dei monumenti, ambedue propugnatrici del domma della disciplina e della tradizione saranno studiate insieme. Si troverà chi voglia migliorare, accrescere e proseguire questa seconda, come si è già fatto e si va facendo tuttavia della prima.

È una gloria della Chiesa che ambedue siano nate fra noi, nuovo essendo del tutto l'esempio allorchè sono state intraprese e a cui, come il Casaubono confessò parlando degli Annali del padre della storia ecclesiastica, niente di simile si era fatto prima di lui (*Exercit. Baron.*, praef.): *Quo diligentiae novo exemplo in contexenda Ecclesiae historia universali et iis omnibus quae per totum orbem christianum gesta sunt memoria digna in unius narrationis seriem et formam Annalium digerendis ea perfecit de quibus ante ipsum perpauci cogitaverant, nemo simile quid unquam ediderat.*

E ora che siamo giunti alla fine renderemo lieti grazie a Dio, perocchè gli è piaciuto farci vedere tutti gli ostacoli superati e distrutti alla maggior gloria sua e della sua diletta sposa la Chiesa.

LIBRO PRIMO

CARATTERE DELL' ARTE CRISTIANA

CAPITOLO PRIMO

ORIGINE DELL'ARTE CRISTIANA

Prendo a scrivere l'istoria dell'arte cristiana e propriamente di quella che dicesi del disegno e comprende le imagini scolpite e dipinte, o sia con general vocabolo tratto da greca origine, l'Iconografia. La prima dimanda che si può fare è: che cosa sia quest'arte cristiana e quando ella ha avuto origine. Io dico arte la facoltà di operare con regole certe; e come le cose del mondo possono dividersi in due classi, essendo alcune profane ed altre sacre, così i soggetti dell'arte imitatrice si possono comodamente dividere in profani e sacri, e trattandosi della religion nostra, in profani e cristiani. A voler dunque definire che cosa sia quest'arte, che diciamo cristiana, è d'uopo che la chiamiamo facoltà di scolpire e dipingere con regole certe i soggetti della religione cristiana.

Or perchè queste regole certe vi siano, è necessario che alcuno le abbia trovate; e però, quando si dimanda che si assegni l'epoca in che ebbe origine l'arte cristiana, egli è lo stesso che dimandare quando si son trovate queste regole certe, dacchè fu compita la nostra redenzione e fu la Chiesa fondata da Cristo.

La risposta, che in tanta incertezza di quei primi tempi può darsi con sicurezza di non errare, si è, che assai di buon'ora.

Al qual parere, quantunque la tradizione e gli scritti degli antichi non porgano un grande appoggio, pur nondimeno ci menano invincibilmente i monumenti da noi scoperti.

Che poi le pitture e sculture sacre non si debbano giudicare un aborto di abitudine prava, e quasi un avanzo di costume idolatrico, basterà osservare che esse non sono in luoghi privati soltanto,

ma nei pubblici altresì: ond' è forza che siano stati ordinati da quei che stavano al governo della società cristiana, in quei tempi di viva tradizione apostolica e di fede illibata.

E ciò si dimostra ancora dall' accordo che le pitture e sculture hanno fra loro, quantunque di siti, di regioni, di nazioni diverse; il qual maraviglioso concerto non potrà spiegarsi, se supponiamo che da un sol principio non emanano.

Adunque la Chiesa constituita da Cristo in Roma, sotto il governo del suo capo visibile, è da dirsi aver prima dettate le leggi, che poi furono universalmente seguite e in occidente e in oriente. E comechè a quest'uopo non abbisognasse gran coltura e intelligenza nell' arte del disegno, nulladimeno nè coltura nè intelligenza mancò a quei primi successori di Pietro, per insegnare ai pittori e scultori il modo di esprimere i profetici sensi, che, come si vedrà di poi, è la midolla di quest' arte cristiana dell' epoca primitiva. Tal io trovo essere stato S. Clemente, uomo appartenente alla casa dei Flavii, e riputato dottissimo in ogni scienza e peritissimo delle arti liberali: i quali elogi leggonsi nella lettera del vescovo Eucherio a Valeriano, con queste parole: *Clemens vetusta prosapia senatorum ex stirpe Caesarum, omni scientia refertus, omniumque artium liberalium peritissimus*. Fra le quali arti liberali anche quella del disegno ai tempi di Eucherio si noverava, quantunque Seneca (lib. XIII, ep. 89) disputi a lei quel posto, il quale invece sembra le sia concesso da Plinio (*H. N.* l. XXXV, c. 1, 2, 4, 8, etc.), che la chiama in più luoghi arte onorata e nobile, e fra le arti liberali in primo luogo noverata fra i Greci (c. 10): *in primum gradum liberalium.*

Nella quale impresa di manodurre l' arte cristiana, io son sicuro che quei grandi pastori procedettero calorosamente, per zelo dell'onore di Dio e del bene della società cristiana, al qual doppio scopo vedevano quanto grandemente le arti del disegno conferissero.

E primamente all' onore di Dio mirarono, al quale vollero che quelle arti servissero, le quali tanto largamente e con tanto danno e vitupero erano state adoperate a dilatare l' errore e il vizio, rappresentando divinità false e malvagie. Ond' è che Lattanzio scrisse ottimamente che i vizii erano dai pagani nella religion loro commendati e adorati (*Instit.* I, 20): *apud eos ipsa etiam vitia religiosa sunt, eaque non modo citantur, verum etiam coluntur.* E come l' umana corrotta natura è industriosa a cercare il male, avevano i pagani messa ogni cura che lo splendore e la bellezza delle forme appagasse e allettasse i sensi, e per tal via moltiplicassero gli adoratori. Ed è cosa manifesta quanto gli uomini, contemplando quelle maravigliose pitture e quelle statue bellissime, si accendessero ad amarle ed onorarle (SAP. XV, 5): *Cuius aspectus insensato dat concupiscentiam et diligit*, copiando poi in sè le scelleraggini, delle quali erano maestre (ib. 6): *Malorum amatores et qui diligunt et qui colunt.*

Or il primo pensiero dei pastori del gregge di Cristo doveva essere, di aiutare i popoli rigenerati a tener invece presente la virtù e il premio, che ai virtuosi è riservato, e di far loro nudrire il desiderio della eterna felicità, e risvegliarne in essi la memoria, che di tratto in tratto languisce, se non è eccitata, o anche vien meno e si spegne.

Al quale effetto confessando tutti che non sono abbastanza i libri scritti, letti da pochi, capiti da pochissimi, nè facendo tanta impressione nella mente e nel cuore ciò che si ode per gli orecchi; pensarono che introdotta la pittura e scultura sacra, sarebbero i fedeli copiosamente forniti di aiuti alla mente per intendere, alla volontà per praticare, alla memoria per ritenere le istruzioni e gli esempii, che dalle sacre rappresentanze derivano.

E veramente, di quanti segni esterni non si servì Dio nell' antica legge! Quantunque, avuto riguardo alla viziosa indole degl' Israeliti, non ne usasse con quella copia, con che gli è piaciuto

nella nuova legge, che, per esser più ampiamente provvista di mezzi alla salute, chiamasi legge di grazia.

Niente adunque essendo sì facile, sì spedito, sì universalmente proporzionato a tutti, che l'uso delle sacre imagini; queste fin dal principio devon dirsi stabilite dalla Chiesa. Fu allora che l'arte videsi privilegiata e nobilitata, dovendo essa giovar l'uomo al sovrumano fine del conseguimento dei beni spirituali ed eterni.

Alla storditaggine di coloro, che vorrebbero rimosso ogni culto esterno, è stato intonato più volte che l'uomo è tenuto a riconoscere Iddio creatore, non solo delle anime, ma di tutto questo mondo esterno e corporeo. Al qual culto esterno servendo maravigliosamente le sacre imagini, indi doversi dedurre che esse non poterono mancare alla novella religione di Cristo.

Non certo l'odio, ma sì l'amore, la gratitudine, la riconoscenza furono i moventi che indussero i popoli ad onorare di statue e di pitture i benemeriti della lor vita civile; e perchè fossero a tutti e lungamente in rispetto e riverenza si vollero rappresentati pubblicamente ai presenti e ai futuri. Questa voce di natura a miglior ragione doveva valer per Colui, che noi in tutti i modi e in tutti i tempi siam tenuti a riverire e servire di tutte nostre forze e sostanze.

Ma oltre alla necessità che ha l'uomo delle imagini pel culto, al quale le arti del disegno apportano incredibile comodità, è da credere che la Chiesa cercasse ancora l'utilità e il decoro, che le belle arti portan seco agli edifizii sì sacri come profani, non vi essendo alcun abituro o tugurio che non possa ricevere maraviglioso ornamento e onore, se è di pitture e sculture adorno. Perocchè codesta è un'aperta dimostrazione del conto o della stima, in che noi abbiamo una cosa, e in che vogliamo che si abbia da altri, e però ne procacciamo con tai mezzi il rispetto e la venerazione.

Indi è facile intendere, perchè la Chiesa primitiva tanta cura ebbe di ornare le sepolture dei servi di Dio, e di coloro specialmente che avevano data la vita per Cristo.

Le quali ragioni considerando noi, e insieme rimirando le pitture e sculture sacre, sin dai primi esordii del Cristianesimo diffuse per tutto e secondate dai pastori del gregge di Cristo; ove alcuno special motivo non vi fosse d'inibirne o moderarne l'uso; dovremmo conchiudere, che l'origine dell'arte cristiana è presso che apostolica, quantunque nulla di scritto vi avesse che testificasse un tal fatto. Ed egli è questo il luogo da ricordare l'aurea sentenza di s. Agostino, che allorquando si vede universalmente fin dal principio praticata e approvata alcuna disciplina nella Chiesa, e sempre ritenuta, sebbene non sia dai concilii stabilita, debba credersi non essersi introdotta nè emanata, se non dall'autorità apostolica (*De bapt. c. donatist.* IV, 24). Perocchè, siccome ben osserva anche il Beveregio (*Cod. can. eccl. prim. Amstael.* 1697, p. 357), supera ogni credenza che la Chiesa tutta, nei secoli vicini agli Apostoli, abbia consentito in alcun rito o disciplina, non statuito da un concilio universale, dal quale soltanto la Chiesa intera può essere indotta a far ciò che dall'autorità degli Apostoli non provenga: *Omnem enim fidem excedit ut universa Ecclesia, proximis post ipsos Apostolos seculis, in unum aliquem ritum aut modum disciplinae consentiret, qui nec ab universali concilio, quo solo universa Ecclesia tenetur, institutus, nec apostolica auctoritate traditus fuit.*

Sia dunque concluso che l'arte cristiana ebbe origine nella Chiesa, fin dal bel principio e non a caso: il che se così non fosse, non si avrebbe, come ho detto, una numerosa serie di pitture e sculture, sì remota di tempo e della età pressochè apostolica, nè di sensi così profondamente arcani e profetici, nè sì uniformi e consentanei a sè stessi; il che ad evidenza mostra e una mente direttrice ed un sistema assicurato e stabilito.

Questa rigenerazione, operata nell'arte, penetrò tanto e fu così bene insinuata nella Società cristiana, che allora componevasi di ebrei e gentili, entrati insieme nell'ovile di Cristo, e tanto autorevolmente costituita, che a gran maraviglia non leggiamo siasi destato mai un rumore, mai levato un lamento contro la nuova arte, nè dagli ebrei sì gelosi delle loro vecchie tradizioni, nè dai gentili, abborrenti oramai da quelle imagini, che furono per lungo tempo efficaci strumenti di paganesimo.

D' altro lato la cosa non deve sembrar punto incredibile, quando si parte dal giusto concetto dell'idolatria, il quale non doveva mancare a quei primi fedeli, usciti dalla Sinagoga e dai tempii gentileschi. Che poi di fatto non mancasse loro, uopo è che io il dimostri, a fin di cessare per sempre le vane apprensioni, che intorno a questo argomento anche oggidì ingombrano le menti di una gran parte di uomini, peraltro colti e dotti.

CAPITOLO SECONDO

EBRAICA TRADIZIONE SULL' ARTE DEL DISEGNO

Farà maraviglia a molti ciò che io intendo di dimostrare, non esser vero che gli Ebrei avessero orrore alle imagini degli uomini e degli animali: crescerà poi la meraviglia a udire non aver mai gli Ebrei riluttato, non essersi mai levati in tumulto, alla semplice vista di alcuna imagine introdotta o che pur si volesse introdurre tra loro. La cosa sarà manifesta e apparirà chiarissima, e la maraviglia cesserà, quando si consideri, che il vero motivo delle sedizioni non furono le imagini, ma sì il culto idolatrico prestato loro. Imperocchè essi avevano appreso e conoscevano benissimo, che le imagini dipinte o scolpite non erano mai state formalmente vietate da Dio, ma solo il culto che si largiva ad esse dagl' idolatri. Ond' è che non si legge aver mai essi fatto divieto ai loro proseliti di tenere presso di sè imagini scolpite o dipinte, ma solo di adorarle. Nè poi potrebbe spiegarsi come Iddio, avendo vietate le imagini, stabilisse artefici e comandasse a Mosè di fondere i cherubini, che erano umane figure, e porli sull' arca del testamento, perchè i Giudei a loro riguardo, *quia ibi erant cherubim* (S. Gir. *ep. ad Marcellam*), tenessero quel luogo, ov' erano riposti, in onore e riverenza; e come ingiungesse a lui di formare ed esporre il serpente di bronzo sull' asta alla vista di tutto Israele. So che alcuni dotti hanno dichiarato che Iddio intanto divietò agli Ebrei di scolpire o dipingere imagini, perchè volle riserbare a sè, qual supremo Signore e imperscrutabile nei suoi consigli, il tempo e il luogo da rappresentarle, e per fin l' obietto che facesse d' uopo effigiare. Ma questa distinzione che ha qualche apparenza di vero, a ben considerarla, è puramente arbitraria e manca di solido fondamento. Certamente così non l' intese la nazione ebrea, nè Davidde, nè Salomone, il primo dei quali preparò oro ed argento per fonderne leoni e leoncini (Paral. 28, 17), e il se-

condo ornò il tempio di leoni e cherubini, e pose a sostegno della gran vasca, che appellò mare, dodici buoi, e nel suo palazzo pose al trono leoni e leoncini. Vero è che l'ebreo Giuseppe nel rimprovera, e va fino a dire che questo fu un peccato, e il primo peccato (*Antiqq.* l. VIII, c. 7, § 5): ma è una sfrontata audacia dello storico ebreo il voler reo Salomone, quando egli è in ciò come savio lodato dalla Scrittura: laddove Iddio non lascia di rimproverare e condannare il culto prestato da lui ad Astarte, e i tempii fabbricati a Moloch e a Camos per assecondare le sue donne. Che se gli Ebrei di fatto comunemente se ne astennero, ciò non prova che il facessero perchè credevano di averne divieto: ed era certamente buon consiglio, avuto riguardo alle tendenze di quel popolo; ma non per questo proverassi mai che passasse per reo chi alcuna imagine avesse fatta dipingere, o scolpire in sua casa, o l'avesse comprata per ornarsene la persona e l'abitazione. Così diede loro Iddio il serpente di bronzo, quantunque sapesse che col tempo sarebbe divenuto oggetto d'idolatria, di modo che il buon re Ezechia tenne essere suo dovere il distruggerlo (Reg. IV, 18, 4).

Un altro argomento che dimostra ad evidenza non esservi stato mai tal divieto, si è il considerare che non le sole imagini degli uomini e degli animali dovrebbero essere state vietate, come l'intende Giuseppe ed altri con lui; ma qualsivoglia pittura o scultura che le opere della natura imitasse: il quale senso non fu mai inteso nè praticato dalla nazione giudaica. Imperocchè è vero che nell'Esodo (XX, 2) si legge: Voi non farete veruna scultura che ritragga alcuna cosa creata, sia essa sopra di voi in cielo, sia con voi sulla terra, sia sotto di voi nelle acque, e neanche porrete un informe o polito sasso nella terra vostra: *Non facies tibi sculptile, neque omnem similitudinem quae est in caelo desuper et quae in terra deorsum, nec eorum quae sunt in aquis sub terra:* e nel Levitico (XXVI, 1): *Non facietis vobis idolum et sculptile, nec titulos erigetis, nec insignem lapidem ponetis in terra vestra*. Ma nel Deuteronomio (IV, 15 seq.) chiaramente si spiega che con ciò s'intende proibita ogni imagine, che valga a rappresentare la divinità a fin di renderle culto. Poichè dice Mosè: per questo appunto voi non avete veduto alcuna imagine, allorchè il Signore fece a voi udire la sua voce dal monte Oreb, non di uomo, nè di donna, non di animale, nè di uccello, nè di pesce; e neanche di sole, di luna o di stella: *Non vidistis aliquam similitudinem in die qua locutus est vobis Dominus in Horeb de medio ignis: ne forte decepti faciatis vobis sculptam similitudinem aut imaginem masculi vel feminae, similitudinem omnium iumentorum quae sunt super terram, vel avium sub caelo volantium, atque reptilium quae moventur in terra, sive piscium qui sub terra morantur in aquis: ne forte elevatis oculis ad caelum videns solem et lunam et omnia astra caeli et errore deceptus adores ea et colas.* Ciò che adunque si proibisce agli Ebrei si è di fare imagini per adorarle, quasi fossero imagini della divinità: e però vi si legge sempre aggiunto, che di ciò solo si tratta. Onde nel citato luogo dell' Esodo dicesi avanti: *Non habebis deos alienos coram me*, e poi si soggiunge: nè farai imagine alcuna etc: e nel Levitico: *Non facietis vobis idolum et sculptile ut adoretis eum*, e finalmente nel Deuteronomio: *Ne forte adores ea et colas.* Che poi in questo verissimo senso l'intendessero gli Ebrei, manifestamente si scorge dalle distinzioni che pongono alcuni loro maestri fra le imagini dipinte e le scolpite, insegnando, che queste, non già quelle, furono vietate (V. Petav. *Theol. dogm.* l. XV, c. 6, § 6). Altri poi dice che delle imagini degli esseri solo quelle erano proibite, che rappresentavano esseri esistenti, e non proibite quelle che effigiavano esseri non esistenti, sfingi, tritoni, centauri; queste essere gli *εἴδωλα* e quelle gli *ὁμοιώματα*: *τὸ μὲν εἴδωλον οὐδεμίαν ὑπόστασιν ἔχει, τό δὲ ὁμοίωμά τινων ἔστιν ἴνδαλμα καὶ ἀπείκασμα* (*Etymol. ms. ap.* Schleusner, *Lex. vet. test.* v. *ὁμοίωμα*). Per converso altri stima che gli *ὁμοιώματα* fossero divietati, e non gli *εἴδωλα*, e fra questi posero i cherubini dell' arca, siccome imagini di esseri non esistenti nè in cielo nè in terra (Isac. Mosaid. Aqueda *ap.* Selden. *de iure nat. et gent.* II, c. 6). Ma i talmudisti dicono che

nell' Esodo (XX, 23) furono proibite le imagini dei ministri di Dio, quali sono le rote, i serafini, i santi animali (cherubini) e gli angeli (V. BUXTORF, *Lex. talm.* 187). Pongono inoltre distinzione tra le figure umane d' intero rilievo, che dicono vietate per timore che non fossero sedotti i semplici, e quelle di solo basso rilievo ovvero dipinte, che affermano non divietate; ma quanto alle imagini degli animali e delle piante non v' era alcun divieto, o fossero di basso o di tutto rilievo. In generale poi dicono che non si devono intendere vietate le imagini, anche per semplice ornato, se non perchè non vi si presti culto (PHILON. *in Flacc.; Legat. ad Caium;* IOSEPH. *Antiqq.* XV, 21; XVII, 8; XVIII, 4; *Bell. iud.* I, 21; c. APION. l. II; TERTULL. *de idolol.* c. 22; MAIMON. *de idolol.* c. III, 12, 14).

Erano i capiscuola ebrei persuasi in sostanza che Iddio aveva inteso proibire l' idolatria e non le arti del disegno: il qual senso ai citati passi della Scrittura dassi pur comunemente dai nostri Dottori (V. VASQUEZ, t. 1, *in* III *part. disput.* 104, c. 1), e dai più assennati eterodossi.

Che poi sia il vero ed unico senso, apparirà chiaro al solo confronto dei testi soprallegati: ed è questo l' argomento assai ben maneggiato da s. Niceforo, patriarca, negli Antirretici, contro gli iconomachi al c. 3 e 4, ove cita segnatamente il c. XX, 25 dell' Esodo, e il pone a riscontro del c. IV, 5 del Deuteronomio.

E quando si voglia un' altra dimostrazione, che la nazione giudaica non credeva vietate altre imagini, se non quelle cui prestavasi culto idolatrico; ce la darà l' istoria, dalla quale apprenderemo quali e quanti popolari tumulti si levarono, tutte le volte che i Romani tentarono introdurre nella Giudea i militari vessilli, nei quali altro non era scolpito che l' aquila e l' imagine imperiale. Ma essi sapevano, siccome ha ben osservato Giovanni Seldeno (*De iur. nat et gent. iuxta discipl. Iudaeor.* II, c. VI), che quelle insegne legionarie erano venerate come sacre e si prestava loro un culto superstizioso (1): e però non permisero a Vitellio di attraversar la Giudea, e l' obligarono a tener altra strada, per condurre l' esercito contro Areta re degli Arabi; ed avevano prima costretto Pilato a rimandare in Cesarea certi scudi, da lui preparati in onore di Tiberio, sia che vi fosse l' imagine imperiale, come afferma Filone (*de legat. ad Caium*), sia che vi campeggiasse una semplice dedicazione, come scrive Giuseppe (*Antiqq.* XVII, 3; *de bell. iud.* II, 81): inoltre abbattuta avevano l' aquila d' oro posta sul tempio dal grande Erode. Ma a questi medesimi non faceva poi alcun senso, che Aristobulo e Mariamna serbassero in casa i loro ritratti dipinti a pennello, e che Agrippa avesse adornata la reggia colle statue che rappresentavano le sue figlie: nè si sdegnavano punto a veder tante imagini d' uomini e di animali e di false deità, che circolavano colla moneta estera e andavano per le mani di tutti. Ma che dico io delle monete di fuori? quando ora consta, che ne ebbero delle proprie, coi busti dei principi e colle intere figure, nè ciò per breve spazio di tempo, ma sì per lungo corso di anni, a cominciare dall' Agrippa, nepote di Erode il grande, fino all' impero di Traiano, nel cui terzo anno, colla morte di Agrippa II re della Calcide, se ne spense la famiglia.

Questa asserzione, la quale io pongo a capo di molte altre non men singolari e certe, che verrò noverando, potrà parere incredibile a coloro che avranno letto in uno dei più dotti scrittori di cose ebraiche dei tempi nostri, il sig. de Saulcy, non avervi che una sola moneta giudaica, sulla quale si vegga la figura di un essere animato, e che a parer suo deve appartenere ad Erode il grande, rappresentando l' aquila che egli pose sul

(1) *Religio Romanorum tota castrensis signa veneratur, signa iurat, signa omnibus diis praeponit.* TERTULL. *Apol.* 16.

tempio da sè ricostruito (1). Ma se ciò fosse, gli Ebrei non dovrebbero averne veruna, perchè oggi quella moneta col tipo dell' aquila si assegna all' Erode Agrippa re della Calcidene (Madden *'s Jewish coinage*, p. 112), e nonpertanto, come ho asserito, la numismatica giudaica oggi offre più nummi, che non un essere animale, ma la figura stessa dell'uomo portano impressa. Cito in prova la marittima Cesarea, sulla cui moneta re Agrippa I pose la sua testa, e al riverso la fortuna col cornucopia e il timone (Madden, op. cit. 109); e pose la testa di Caio Cesare, che gli aveva dato quel regno, e nel riverso Caligola montato sopra quadriga (Madden, 108); e quando regnava Claudio un terzo tipo fu coniato, ove alla testa di Agrippa fu congiunta quella di Claudio, e un quarto ove alla testa reale accoppiavansi le mani in fede dentro corona; il qual tipo era dichiarato dalla leggenda apposta così riferita dal Madden: ΣΥΜΧΙΑ Τ.. ΗΜ.. ΡΩΜΑΙΩΝ rov. ΒΑΣ ΑΓΡΙΠΠΑ. . . . . ΚΛΗΤΟΝ (2). Cito finalmente un quinto nummo che il Madden stampa alla p. 110 della predetta opera, sul quale è figurata la testa di Claudio da un lato, e dall' altro si vede un' edicola, presso la quale è un uomo velato, che ha innanzi forse due personaggi e un altro vicino a sè; e non occorre dire che rappresenta a quanto pare un sacrifizio. Il figlio di questo Agrippa non successe al padre, bensì ad Erode re della Calcide, ma gli fu dipoi ampliato il regno da Claudio, da Nerone, da Vespasiano. Or una delle sue monete a noi pervenuta e appartenente alla Cesarea di Paneade, mostra sul dritto una testa di donna coronata di torri, cioè la città personificata, ed è bene fare avvertire che accanto a questa città, alla distanza di sole quattro miglia, vedevasi a quei dì la statua di bronzo che rappresentava Gesù, a' piedi del quale era genuflessa la emorroissa Berenice, che glie l' aveva posta in memoria del beneficio ricevuto; intorno alla quale non si sa che i Giudei mosser mai querela, quasi contraria fosse all' antica loro disciplina.

Ma usciamo dalla terra degli Ebrei, rovinata e deserta, e cerchiamo fra gli Ebrei traslocati e venuti a stanziare fra noi, se vi ha traccia veruna del sì ricantato divieto. Il cimitero ebraico di vigna Randanini, da me fatto scavare a intento di dilucidare fra tante questioni ancor questa, ci ha dimostrato, in un piccolo tratto, più imagini di esseri animati scolpite e dipinte, che non ne siam soliti trovare in simili tratti dei cristiani cimiteri. E vi è assai da stupire, come potesse parere cosa tanto nuova agli occhi di alcuni dotti; stante che in Roma di monumenti ebraici figurati parecchi se ne conservino da gran tempo nei musei, alcuni ancora fuori di essi. Fra quei sarcofagi, dei quali intendo parlare, uno ve ne ha di antica data nel museo Kircheriano, sul quale si vedono scolpite le quattro stagioni coi loro simboli, e nella conchiglia di mezzo vi doveva essere il solito busto o virile o muliebre. Or quella mano che levò il busto, per sostituire in suo luogo un candelabro, non cancellò, non distrusse, nè lasciò impresso alcun segno di sfregio e di riprovazione su quelle quattro imagini umane e sui simbolici animali che le accompagnano.

Ma una prova irrefragabile, che gli Ebrei si credessero lecite le figure di animali, ci è somministrata dalle tazze di vetro smaltate o graffite in oro, le quali, imitando essi dai cristiani e dai pagani, ornarono di simboli proprii. Nel che fare non si ritengono punto dal rappresentare e i due leoni alla custodia del candelabro, e le due tortorelle o colombe che siano, le quali riposano sugli aperti sportelli dell'armario giudaico, ove sono riposti i volumi della legge. Ricche e fregiate poi ne vanno oltre ogni credere le tavolette di marmo, che chiudono

(1) La seule pièce juive sur la quelle paraisse la figure d' un être animé. *Recherches sur la numismatique judaique.* Paris, 1854, p. 131.

(2) Questa monca leggenda parmi si possa supplire così: *Συμμαχία τοῦ δήμου Ῥωμαίων - Βασιλεὺς Ἀγρίππας ἱερὰν σύγκλητον.*

coi tegoli e colle pietre le bocche dei loro loculi: e pure in quei titoli non si scorge indizio veruno di eterodossia, sicchè ben si vede che non è questa una contravvenzione, ma un legittimo uso che essi mantengono in vigore.

A tanta luce nulladimeno alcuni dotti vollero tener chiusi gli occhi, e imaginando a sostegno della vecchia loro credenza una distinzione, non venuta neanche in sogno ai compilatori del Talmud e ai Rabbini posteriori, cominciarono a voler sostenere che gli Ebrei si permettevano rappresentare gli animali e non le umane figure. Mostravasi allora intanto un doppio cubicolo scoperto, nel bel centro di quella parte del cimitero, che in particolar modo taglia i loculi, profondandoli nel muro come fossi, uso tutto proprio della nazione. Le pareti ne erano tutte dipinte e le volte altresì; e sì nelle une come nelle altre frequenti erano i simbolici animali Oltre a ciò nel mezzo delle due volte vedevansi umane figure, simboliche ancor esse. V' era una figura di donna che faceva libagione, versando il liquore dalla tazza sul terreno; v' era un' altra figura di donna, ancor essa munita di ali, in atto di coronare una faretra, sostenuta da un giovane, che par campato in aria ed ha un ramo di lauro nella destra. Questa fu la pietra di scandalo, nella quale urtarono costoro, e cominciarono a borbottare a voce dimessa, che quelle due stanze eran pagane; v' era chi le disse anche etrusche, e ad ogni modo non potersi possibilmente proporre come ebraiche di puro rito. Noi dalle provvidenziali scoperte, testè mentovate, illuminati e convinti, conchiudiamo essere oramai provato anche dai fatti, che gli Ebrei non furono sì avversi alle imagini, come si crede, nè le tennero mai divietate da Dio. Adunque i tempi apostolici non avrebbero da questa parte trovato negli Ebrei alcun ostacolo alla introduzione delle sacre imagini nella novella Chiesa di Cristo.

CAPITOLO TERZO

PAGANA TRADIZIONE SULL'ARTE DEL DISEGNO

L' altra porzione del gregge di cui componevasi la Chiesa primitiva era di quelli stati già pagani e gentili. Chiamansi nella Scrittura pagani e gentili, גוים, *ἀλλόφυλοι*, quei, che altrimenti idolatri si appellano, o sia adoratori delle imagini dei falsi dei: ond' è che convertirsi dal gentilesimo è lo stesso che convertirsi, dall' adorare le false imagini, al culto del vero Dio. La conversione adunque al cristianesimo include essenzialmente la rinunzia all' idolatrico culto.

Ma perchè cessi ogni equivoco intorno a un punto di tanta importanza, forza è che sia ben dichiarato che cosa è imagine di un falso dio. Chiamasi imagine di un falso dio quella pittura o quella scultura, che rappresenta un essere materiale creduto Dio, ovvero un essere materiale creduto forma sensibile di un dio che vi risiede. Questa pittura e questa scultura prende varie forme e varie denominazioni, secondo le opinioni di coloro che quelle divinità si son formate, attribuendo loro qualità e virtù che esse non hanno, e che quando anche avessero, non sarebbero perciò che esseri creati, materiali, e però indegni del culto che solo si deve all' essere supremo, indipendente, padrone assoluto e creatore della natura visibile ed invisibile. E quanto alla prima maniera d' idolatria, che è adorare la materia, niuno può dubitare, scrive il p. Baltus, che la maggior parte dei pagani non adorassero il legno e la pietra e i metalli, quando se ne facevano statue e le dedicavano nei tempii, e che non li riconoscessero veramente per loro dei (*Suite de la reponse à l'histoire des oracles*, Amst. 1709, p. 101); e segue citando a tal proposito e i profeti e i santi Padri (1), che queste cose hanno costantemente rimproverate ai pagani. Una

(1) Isai. c. XLIV, 13 seqq.; Hieron. *in* Isai. c. XLI; Iustin. *Apolog.* 11, p. 57, *ed. Colon.*; Athenag. *Apol. pro Christian.*; Tatian. *adv. Graecos*; Theophil. *Antioc.* II *ad Autolyc.*; Tertull. *in Apolog.*: Minut. *in* Octav.; Arnob. *adv. nat.* VI, 15, 16.

prova pertanto delle più luminose ci viene dal filosofo Celso, il quale mentre fa incredibili sforzi a negare essersi mai adorate le statue, quasi fossero dei, cita, senza avvedersene, il filosofo Eraclito, il quale afferma precisamente che alle statue ed imagini si facevano preghiere e voti, come se i devoti si trattenessero con loro a confabulare nelle proprie case: *Καὶ τοῖς ἀγάλμασι τουτέοισιν εὔχονται, ὀκεῖον εἴ τις τοῖς δόμοισι λεσχηνεύοιτο.* Altri poi, ed erano i più colti, adoravano nella materia l'imagine che si eran formata di una divinità creduta invisibile, per tale culto ed onore stimando di rendersela propizia e grata (PLATO, *de leg.* 4, 11); ovvero si persuadevano che dentro quelle imagini e quelle statue, in virtù della dedicazione e della consecrazione, la divinità fosse stata da loro costretta a rinchiudersi ed abitare: *Eos,* dicono essi presso Arnobio (*op. cit.* c. 17), *in his colimus, eosque veneramur, quos dedicatio infert sacra et fabrilibus efficit inhabitare simulacris.*

Errarono adunque doppiamente i pagani, e nel culto della materia che credevano di natura divina, e nel culto di esseri particolari ed imaginarii, che adoravano quasi partecipassero della natura divina. E sebbene alcuni di loro, fatti accorti, come pare, dall'apostata Giuliano (*fragm.* p. 537, *ed. Petav.*), neghino di adorare le statue, affermando di tenerle quai segni della divinità, alla quale propriamente sacrificano: *dicebant nec simulacrum nec daemonium colo, sed per effigiem corporalem eius rei signum intueor, quam colere debeo* (S. AUGUST. *in Psalm.* CXIII); nulladimeno non poterono mai negare di adorare una moltitudine di dei; *respondere audent non se ipsa corpora colere, sed quae illis regendis praesident numina* (S AUGUST. l. cit.); il che è quanto dire si confessarono adoratori di un essere non esistente, e però per questa parte idolatri.

Dichiarata così la sostanza dell'erroneo idolatrico culto, ciascuno si convincerà che l'imputazione d'idolatria, fatta alla Chiesa dalle sétte dissidenti, è una mera calunnia, come si è le tante volte loro dimostrato. Non deve parere quindi assurdo che ad uomini, venuti di recente dalla idolatria nella Chiesa, fossero concesse anzi procacciate imagini sante da venerare, quando si rifletta al retto uso che essi, ammaestrati dalla Chiesa, oramai ne potevano fare.

Il culto si presta dalla Chiesa cattolica a Dio *de quo prava et falsa non credit* (S. AGOST. *c. Faust.* II, 23) e ai suoi Santi: e sebbene questo culto sia in alcune cose simile al culto prestato dai pagani ai loro simulacri, nulladimeno esso ne differisce in ciò che non è mai un culto diretto al simulacro, quasi che questo fosse una divinità o la divinità in esso risedesse; ma sì indiretto, in quanto si fa onore alle imagini, perchè a Dio si riferiscono, che solo intendiamo adorare, ovvero rappresentano i Santi, ai quali come ad amici di Dio il conveniente onore tributiamo. Questo è che non intendeva il pagano Cecilio, che fa amaro rimprovero ad Ottavio di adorare la croce: *Ecce vobis minae, supplicia, tormenta etiam, non adorandae sed subeundae cruces;* e che i moderni novatori neanche intendono, quando con baldanza gittano in viso ai cattolici la risposta di Ottavio: *Nos cruces non colimus nec adoramus.* Perocchè come poteva negare Ottavio che i cristiani adoravano la croce, se la cosa era saputa anche dai pagani? Ma i pagani intendevano la cosa a lor modo, e però risponde allo stolto Cecilio *iuxta stultitiam suam,* col negare di prestare quell'adorazione alla croce, com'era intesa da lui, cioè l'adorazione diretta, che è idolatria; e non per questo negò di prestare l'adorazione indiretta, cioè di adorare per essa il Dio crocifisso, a cui riferiva la venerazione tributata alla croce. Al qual proposito è ben avvertire che, quando parlasi di adorazione diretta ovvero indiretta, non si deve credere che debba esserne diverso il rito. Perocchè l'atto esterno di adorazione non ha per sè altro valore se non quello che la sola *intenzione* dell'uomo gli può dare: ed è stato già da pezza notato dai dotti che il *προσκύνειν, τιμᾶν, σέβεσθαι, λατρεύειν* dei Greci e l'*adorare* dei Latini sono vocaboli proprii della vita civile, e che l'atto non ha altro

significato se non quello che è stato assegnato dall' uso: nè s' intende perchè la Chiesa non possa far piegare le ginocchia davanti alle reliquie dei Santi o alle loro imagini senza voler prestar loro onori divini. E perciò appunto lo stesso bruciare incensi e accender cerei in onore dei Santi nella Chiesa primitiva, come oggidì, non mettea in pensiere veruno, quasi che con questi onori si passasse dalla venerazione di quelle anime elette all' adorazione dovuta alla maestà divina. Non v' era allora e non vi è ora fedele che non conosca il valore del cerimoniale predetto, e non vi fu mai chi credesse che nella Chiesa i morti fossero adorati come dei.

La Chiesa, messe all' aperto le menzogne e l' ignoranza dei filosofi, insegna essere Dio uno, spirituale, immenso, eterno senza principio, creatore d' ogni sostanza visibile e invisibile; e mostra avverato ciò che i profeti avevan predetto, che fra le genti Iddio sarebbe conosciuto per tutto e adorato, e gli sarebbero offerti sacrifizii in riconoscimento del suo supremo dominio: aggiugne che questo Dio non può esprimersi agli occhi del corpo per verun simulacro, che non vi è imagine la quale rappresentar possa la natura di Dio, al quale non pertanto essa sacrifica. Gl' idolatri per converso imaginavano un Dio sopra tutti e moltissimi altri dei inferiori a lui, e loro assegnavano forme diverse che dicevano corrispondenti alla loro natura, e a tutti egualmente offrivano sacrifizii. E quando gli apologisti della religion cristiana affermano non esservi alcun simulacro della divinità, egli è chiaro che in questo senso parlano, e non nel senso dei novatori, che dei loro luoghi e della loro autorità malamente si servono, a fin di escludere dalla primitiva Chiesa ogni pittura e scultura consecrata al culto. Delle quali non si sa che fosse mai mossa controversia; e sarebbe strana logica il pretendere che ciò che essi dicono delle imagini della divinità si debba intendere d' ogni sacra pittura e scultura: e dirò di più che sarebbe contraddetto dal fatto, avendosi pitture e sculture sacre fin dai tempi apostolici e talmente approvate, che persino i calici del sacrifizio eucaristico leggiamo esserne stati forniti.

Nè con tutto ciò si può dire che fossero semplici decorazioni, o tutto al più imagini memorative delle storie sacre, perchè dovrebbe ancora dimostrarsi che non fossero care e venerate dai fedeli; il che è ciò che noi diciamo culto. I fedeli di Smirna, scrivendo alle altre chiese intorno al martirio di s. Policarpo, hanno espresso ciò con una chiarezza e precisione che non potrebbe desiderarsi maggiore: Noi adoriamo, essi dicono, Cristo come figliuolo di Dio, e amiamo i martiri come discepoli e imitatori del Signor nostro, meritamente, per la loro invitta adesione al proprio re e maestro: *Τοῦτον μὲν γὰρ υἱὸν ὄντα τοῦ θεοῦ προσκυνοῦμεν τοὺς δὲ μάρτυρας, ὡς μαθητὰς καὶ μιμητὰς τοῦ Κυρίου. ἀγαπῶμεν ἀξίως, ἕνεκα εὐνοίας ἀνυπερβλήτου τῆς εἰς τὸν ἴδιον βασιλέα καὶ διδάσκαλον* (*Ep. eccl. Smyrn. de mart. s. Polycarpi*, c. 17).

Stando adunque le cose così come le ho esposte in questi due capitoli precedenti, l' arte cristiana, nella società novella, poteva fin dal bel principio essersi stabilita, conoscendo gli Ebrei e i Gentili, già entrati nella Chiesa, molti esserne i vantaggi e niun pericolo esservi omai, che le imagini divenissero mezzo di seduzione e di errore per indebito culto. Essi conoscevano che tutto l' onore e la venerazione in che avevansi, non era ad esse diretto, ma sì a Dio e ai Santi che esse rappresentavano. Tal è la sentenza del gran Basilio, citata nel secondo concilio Niceno; tale quella del celebre Pierio, dottore della scuola alessandrina, conservataci da Fozio nell' esame del codice 119: L'onore, dic' egli, che fassi alla imagine o il disonore ridonda al prototipo: *ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ καὶ ἀτιμία τοῦ πρωτοτύπου ἐστὶ τιμὴ ἢ πάλιν ἀτιμία.*

CAPITOLO QUARTO

SE LA SCULTURA E LA PITTURA FURONO EGUALMENTE E SENZA DISTINZIONE AMMESSE FIN DAL PRINCIPIO DALLA CHIESA

Appartiene alla storia generale il quesito, da me esposto nel titolo di questo capo: trattasi di sapere se la scultura fu senza difficoltà da principio ammessa. E sembra che porga motivo di dubitarne il sapersi, che agli ebrei pareva essere state da Dio vietate soltanto le statue, di che ha scritto il Petavio (*Theol. dogm.* l. XV, c. 6, § 6); ed è comune sentenza che l'idolatria esercitossi presso i gentili precipuamente con le statue. Bisogna però che si sappia non essere i bassorilievi compresi sotto il nome di statue, le quali son sempre di intero rilievo, e che alle statue non mancava spesso l'avvenenza delle pitture, le quali attirano a sè gli sguardi colla vaghezza dei colori e delle tinte: ond'è che una statua, uscita di mano di eccellente artista, tutta svelata, a cui fosse dato il color naturale delle vive membra, doveva commuovere i pagani devoti, assai più che una semplice pittura non avrebbe fatto. Ma questo motivo non poteva aver luogo nell'arte cristiana, il cui scopo non era evidentemente che onesto e santo; nè si cercava di svegliare i sensi col bello messo in seducente mostra: e però sembra che non siansi astenuti da scolpire statue di intero tondo, quantunque molte non ne abbiamo a contare: quelle poche però che noveriamo sono a bastanza per rintuzzare la pretensione di chi vorrebbe del tutto vietate nei primi tempi le statue. Sono di questo parere i Greci più recenti, che da ogni scultura siffatta si astengono: ed è bello sentir Zaccaria, Vescovo cretense, il quale al Cardinal di Lorena che gli dimandava, se i Greci aveano nelle lor chiese statue, e perchè non ne avevano, risponde: Noi non abbiamo sculture di questa natura, poichè i santi Padri non ce ne hanno trasmessa la tradizione, chè anzi ci distolgono dall'adorarle e venerarle: Οὐκ ἔχομεν γλυπτὰ διὰ τὸ μὴ παραδεδόσθαι αὐτὰ ὑπὸ τῶν θεοφόρων πατέρων ἡμῖν. μάλιστα δὲ ἀποτρεπόντων

σεύεσθαι καὶ προσκύνειν ταύτα (1). Ma egli questa asserzion sua altrimenti non prova coi fatti, riducendosi solo a dimostrarla con alcuni testi della Scrittura, e col canone del Concilio cartaginese quinto, che riguarda l'idolatria: nel che a rigor di logica egli implicitamente vuol dire essere idolatria il culto delle statue. Certamente i santi Padri greci nulla hanno scritto che dimostri non essere stato nella chiesa greca uso di statue, nè il Concilio generale settimo, il quale sì di proposito discusse il culto delle imagini, diè in alcun luogo alcun cenno, neanche lontano, di questa credenza. Tutto ciò che si può da quelle sessioni rilevare è invece favorevole all'uso delle statue nel culto cristiano; dapoichè essi non rifiniscono di allegare il gruppo delle due statue di Paneade, che ebbe culto per sì lunga pezza; il quale dicesi anche autenticato co'miracoli: e questi sensi medesimi leggonsi dipoi nei due campioni del culto, il santo Patriarca Niceforo e il Damasceno, i quali citano le autorità dei più antichi Padri della Chiesa, dimostrandone così la perpetua tradizione. Nè poi S. Germano, Patriarca di Costantinopoli, al tempo di Leone l'iconoclasta, disse mai che era alieno dalle statue per seguire un'antica tradizione: invece egli apertamente ne parla come di antica usanza, e quando dice che a' suoi tempi in Grecia era prevalso l'uso delle pitture, ciò fa, non tacciando l'uso contrario, ma solo affermando che le imagini dipinte sono più venerabili agli occhi dei suoi Greci: εὐαγέστερόν πως ἔθος παρ' ἡμῖν κρατῆσαν (2). Ivi medesimo avendo egli citato le due statue di bronzo, poste dalla emorroissa di Paneade: Io non parlo di esse, dice, quasi voglia dimostrare che hassi d'uopo metterne di somiglianti nelle nostre chiese: poichè noi non ne abbiamo bisogno: οὐ τοῦτο δὲ λέγομεν ἡμεῖς ὥστε τὰς ἐκ χαλκοῦ στήλας ἐπιτηδεύειν ἡμᾶς. Sicchè è chiaro che egli non le esclude, se non perchè se ne può far a meno; e gli sembra che le pitture siano al culto più acconce delle statue e più opportune. Come poi e perchè se ne possa far a meno dai Greci è dichiarato dallo Scoliaste, il quale sembra volere che S. Germano non parli sì in generale, ma che alluda all'altare maggiore delle basiliche. Perocchè scrive così: Uopo non hanno i Greci di statue, ma di pitture: perocchè essi hanno per costume di chiudere intorno l'altare coi cancelli, e sui cancelli pongono pitture, che velino l'altare, e servano alla venerazione del popolo. Quel luogo perciò da loro si chiama iconostasi, εἰκονόστασις.

(1) Le dimande del Cardinal di Lorena e le risposte di Zaccaria sono pubblicate dal Lami, *Deliciae eruditorum*, t. VIII, ove a p. 95 si legge il testo che io riporto.

(2) Vedi la lettera da lui scritta a Tommaso Claudiopolitano, in più luoghi della quale egli ha espresso i medesimi sensi

CAPITOLO QUINTO

DEI SACRI EDIFIZII E PRIMA DELLE BASILICHE

La menzione fatta nel capitolo precedente della *εἰκονόστασις* ne avverte del bisogno di dare alcuni cenni almen generali della sacra architettura: perocchè, quantunque mi sia prefissa la iconologia, nulladimeno fa d' uopo che si conosca in qual parte di alcun edifizio sia posta la pittura o la scultura di che si parla, e senza un breve trattato riuscirebbe assai arduo ai più dei lettori e degli studiosi farsene una giusta idea. Saranno inoltre esposti a suo luogo alcuni particolari, che meritano di esser dichiarati più a lungo.

Il primo luogo, ove si raccolsero gli Apostoli colla SS. Madre di Cristo e coi discepoli, dopo la morte del Redentore, fu la parte di quella casa, nella quale aveano cenato, che gli Evangelisti chiamano *ἀνάγαιον* (Marc. XIV, 15; Luc. XXII, 12), e vuol dire luogo superiore al pian terreno. I Romani, che dagli antichi tempi avevano dal pian terreno trasportato la sala da pranzo, che dicevan *coenaculum*, al piano superiore, denominarono dalla sala da pranzo, a detta di Varrone (1), tutto il piano superiore *coenaculum*. I Greci lo dissero *ἀνάγαιον* e *ὑπερῷον*; e perchè ancor essi aveano in quel piano superiore la stanza da pranzo, il vocabolo *ἀνάγαιον* ed *ὑπερῷον* è tradotto *coenaculum*, sia che si tratti della sala da pranzo, come nel citato luogo dell'Evangelo, sia che si tratti del luogo, ove si adunarono gli Apostoli colla Vergine, reduci dall' Oliveto (Act. I, 13): *ἀνέβησαν εἰς τὸ ὑπερῷον, in coenaculum ascenderunt*. In quel piano erano abituati gli antichi a raccogliersi dagli affari, che trattavano nella sala del piano terreno, e però si legge negli Atti (X, 9), che S. Pietro salì ad orare *ἀνέβη Πέτρος ἐπὶ τὸ δῶμα, ascendit Petrus in superiora ut oraret*, e di Daniele (VI, 10), che in simile

(1) Varro, *De L. L.* V, 62: *Posteaquam in superiore parte coenitare coeperunt, superioris domus universa coenacula dicta.*

ἀνάγαιον, *coenaculum*, soleva orare. In un dei piani superiori ancora, ἐν τῷ ὑπερῴῳ, *in coenaculo*, S. Paolo celebrò in domenica i divini misteri, stando in Troade (ACT. XX, 7); e si apprende dal contesto, che era il terzo piano, perchè ivi è scritto che Eutico cadde ἀπὸ τοῦ τριστέγου κάτω, *de tertio coenaculo deorsum*, stando egli a sedere sul parapetto della finestra di quella stanza. Era dunque natural cosa che si fosse destinato nelle case private uno dei piani superiori all'esercizio del culto, e vi si radunassero i fedeli a pregare e comunicare (ACT. II, 46). Quel luogo di riunione non ebbe nome speciale, ma chiamossi οἶκος, *domus* (ACT. XII, 12). Non erano adunque edifizii separati, come le *proseuchae* degli ebrei, προσευχαί, e le *synagogae*, συναγωγαί. Un edifizio separato per orare, οἶκος εὐκτήριος, nelle città e nei borghi surse dipoi, e quell' edifizio, che si disse casa di Dio, οἶκος Θεοῦ, *Dominicum*, Κυριακόν, e quell'oratorio sulla tomba del martire, che si denominò μαρτύριον. Il Suicero fa quistione (*Thesaur.* p. 387), se nei tempi apostolici fossero già edificati i tempii, *an temporibus apostolicis iam aedificata fuerint templa*; e risponde che i cristiani primitivi non ebbero tempii, e si argomenta di mostrarlo coll' autorità dei Padri, specialmente apologisti, e cita sopra tutto Origene e Minucio Felice. Ma si è già dai nostri scrittori osservato che questo argomento proverebbe troppo, giacchè proverebbe che non vi avessero neanche altari: perocchè anche di questi quei santi Padri affermano che i cristiani non li avevano. Vero è che il Suicero, e gli altri dissidenti suoi pari, anche di questi altari negano l'esistenza: ma è ancor certo che vi ha una nube di testimonii, che furono già da pezza allegati loro contra, e se fosse d'uopo sarebbero ancor qui allegati. I novatori in somma non vogliono capire che, per mettere d' accordo i numerosi fatti colle asserzioni da loro citate, e che sogliono cavare dalle apologie dei Padri contro i pagani, altro ripiego non vi è, nè vi può essere che ricorrere al buon senso. Del quale facendo essi uso, tosto si avvedranno che i santi Padri non possono intendersi, se non si ammette che essi unicamente parlano a tenore della dimanda, e conforme l'idea di coloro, coi quali contendono, quando negano che i cristiani abbiano e tempii e altari, come i pagani, senza volersi spiegare d' avvantaggio intorno alle cose sacre dei cristiani, il che non faceva al bisogno (1). Chi è di fatti sì privo di senno che non debba negare aver noi tempii che rinchiudono gl' idoli, altari sui quali si faccian sacrifizii di animali? I cristiani primitivi avevano di certo le mense, se *spezzavano il pane* nelle adunanze, dopo averlo posto sopra di esse col vino, coll' acqua, ed offerto colle parole ingiunte da Cristo. Si offre, dice S. Giustino, il pane, il vino e l'acqua, e colui che presiede innalza a Dio preghiere di consecrazione e quanti può rendimenti di grazia. Ἄρτος προσφέρεται καὶ οἶνος καὶ ὕδωρ, καὶ ὁ προεστὼς εὐχὰς ὁμοίως καὶ εὐχαριστίας ὅση δύναμις αὐτῷ ἀναπέμπει. S. Paolo nella prima ai Corinti (X, 21) di questa mensa parla, ove il partecipare alla eucaristia chiama partecipare alla mensa del Signore: τραπέζης Κυρίου μετέχειν, come ha ben veduto anche Isacco Casaubono (*Exercit. in* BARON. XVI, 31). Indi è che questa mensa riceve l'appellativo di celeste, οὐρανία, nella liturgia di S. Giacomo; di sacra, ἱερά, da S. Crisostomo (1, *Cor.* X, 1); di mistica, μυστική, dal santo Padre predetto e da Teodoreto (*De provid.* X).

(1) Io non posso omettere un passo di anglicano scrittore, nel quale tardi mi sono avvenuto; egli è il Beveregio che in questo senso scrive: (*Cod. can. eccl. prim.* Amstael. 1697, p. 260). *Constat mysticam mensam ab ipsis Apostolorum temporibus vocatam fuisse* θυσιαστήριον, *non autem* βωμόν: *haec enim vox gentilibus solis ac idololatris, illa ecclesiasticis scriptoribus peculiaris est, neque unquam usurpatur praeterquam de altari quod vero Deo erigitur. Hinc est quod Origenes, Minutius Felix, Arnobius aliique Christianos nullos habere* βωμοὺς, *nullas idolorum aras, quemadmodum et nulla templa; nulla scilicet claustra numinum, qualia omnia fuerunt vel existimata sunt ethnicorum templa, saepe asseruerunt: nusquam autem asserunt eos nec* θυσιαστήρια *habere, istiusmodi scilicet altaria quae corpori sanguinique Christi mystice offerendo inservierunt: huiusmodi enim altaria Christianis semper in usu fuisse e supradictis patet.*

Furono esse mense comunemente di legno e tali si conservavano ai tempi di S. Atanasio in Alessandria (Vedi l'*Epist. ad Solitar.* e la *Storia degli Ariani,* scritta dal medesimo santo Padre); ai tempi di S. Agostino nell'Africa (Vedi l'*Epist.* 50 *ad Bonifac.*, il l. III *c. Crescon.*, il l. VI *contra Donatistas*) e di S. Optato da Milevi; ed in Asia altresì, ove non cominciossi a far la mensa di pietra che ai tempi di S. Gregorio di Nissa (Vedi *De Bapt. Christi* di questo Padre). Nè in Europa cessò l'uso dell'altare o mensa di legno, quantunque nelle Gallie l'anno 509 fosse stabilito, per un canone nel Concilio epaunense, che si facesse di pietra.

E poichè parliamo dell'altare, sarà bene avvertire che i Greci usarono porre due mense allato all'altare del sacrifizio; e sopra l'una ponevano le offerte del pane e del vino, che dicevano δῶρα e τὰ προκείμενα δῶρα, che era la materia del sacrifizio, e sopra l'altra quella sola porzione di pane e di vino che occorreva consacrare, distribuendo il resto al popolo che il riceveva come cosa benedetta, εὐλογία.

Le adunanze dei fedeli nei luoghi di orazione e di sacrifizio si dissero *ecclesia*, ἐκκλησία, il qual nome passò di poi nei tempi della pace a significare il luogo stesso, ove tali adunanze si tenevano, che si disse *ecclesia*, chiesa. Furono queste chiese fabbricate dai fondamenti, e in buon numero, per tutte le città, dice Eusebio, e di capacità maggiore che non le primitive cappelle (*H. Eccl.* l. VIII, 1): Μηδαμῶς ἔτι τοῖς παλαιοῖς οἰκοδομήμασιν ἀρκούμενοι, εὐρείας εἰς πλάτος ἀνὰ πάσας τὰς πόλεις ἐκ θεμελίων ἀνίστων ἐκκλησίας: furono spesso ancora sontuose e tali da destare l'invidia e la maldicenza di quel filosofo peripatetico, del quale ci ha conservato le parole Macario Magnete, nell'Apologia presso S. Niceforo (V. gli *Antirrhetica*, editi dal Pitra, p. 318), affermando egli che gli edifizii sacri dei cristiani emulavano i tempii pagani per la loro grandezza: Οἱ Χριστιανοὶ, μιμούμενοι τὰς κατασκευὰς τῶν ναῶν, μεγίστους οἴκους οἰκοδομοῦσιν, εἰς οὓς συνιόντες εὔχονται. A queste chiese fu ancor dato nome di Basiliche, la cui più antica memoria, che io mi sappia, è nei processi della causa di Felice, Vescovo di Aptungi, ove si riferisce una lettera di Alfio Ceciliano a Felice, scritta nell'anno 303, in cui ei dice a p. 289 (*Gesta purgation. Felicis, ed. Ruth, Reliquiae sacrae*, t. IV); *Galatius unus ex lege vestra publice epistolas salutatorias de basilica protulerit;* e a p. 288, undici anni dopo, afferma il medesimo Ceciliano: *Zamae et Furnis dirui basilicas et uri scripturas vidi;* e di nuovo a p. 331, nella narrazione della causa trattata presso Zenofilo, l'artefice Vittore attesta di aver udito da Silvano Vescovo, che nella basilica avea consegnato i sacri libri: *Zenophilus v. c. dixit ubi audisti? Victor dixit, in basilica.* Or sebbene le *Gesta purgationis Felicis* sono atti ufficiali del 314, non pertanto esse raccontano ed allegano (come le *Gesta apud Zenophilum*, che sono scritte al 320) cose scritte e dette al 303. Costa adunque che fin da quell'anno 303 l'edifizio medesimo, il quale è detto *domus ubi Christiani conveniebant,* chiamavasi ancora dai cristiani e quindi dai pagani, che l'aveano udito da loro, col nome di *basilica.*

Molto si è scritto intorno alla origine di questa appellazione, che in sostanza si vuole che sia derivata dall'edifizio civile, destinato ai negozii ed ai giudizii, del quale dicono che imitava la forma. Ciò invero assai bene si accorda colle notizie dateci da Eusebio e dal filosofo peripatetico, e citate più sopra, nè io trovo niente da opporre. Vedo anzi che un nome tolto da edifizio civile poteva essere una salvaguardia a coloro, che vi entravano dentro, e vi esercitavano gli atti di religione, insieme orando ed ascoltando le omelie e i catechismi, e assidendosi alle mense per celebrarvi le agape. In queste basiliche sappiamo da Optato (l. 1) che facevansi i concilii e le ordinazioni, e però che al 305, cessata la persecuzione di Diocleziano, il Concilio si radunò in Cirta, in casa di Carisio Urbano, perchè le basiliche non erano state ancora ricostruite: *Post persecutionem apud Cirtam civitatem, quia basilicae necdum fuerant restitutae, in domum Urbani Carisi consederunt.* Fra le basiliche

rifabbricate si novera quella di Perpetua, nel Concilio cartaginese secondo, a. 390, il quale si tenne *in basilica Perpetuae restituta.*

Crescevano le chiese di giorno in giorno in grandezza e splendore e numero, prima della pace definitiva accordata da Costantino, e ne abbiamo aperta testimonianza nel sincrono Eusebio (l. cit.): *ταῦτα δὲ τοῖς χρόνοις προϊόντα ὁσημέραιτε εἰς αὔξησιν καὶ μέγεθος ἐπιδιδόντα οὐδεὶς ἀνεῖργε φθόνος.* Ond'è che sin d'allora si potè assegnare un posto a ciascun ordine di persone: il che sappiamo certamente aver fatto S. Gregorio il taumaturgo, nella grande chiesa da sè costruita, che non fu abbattuta da quel terremoto (1), il quale devastò a' suoi tempi tanta parte dell'Asia. In essa erano distinti i posti ai diversi gradi dei penitenti, che si leggono noverati nella sua lettera canonica, messa avanti al sinodo sesto, e sono i *peccatores stantes* fuori della porta, gli *audientes* nel nartece o sia dentro la porta, innanzi ai quali erano collocati i catecumeni e i *subiecti.* Tutti costoro dovevano uscire dalla chiesa, dopo la lezione della Scrittura e la istruzione catechetica; rimanendo coi fedeli i *consistentes* che pregavano insieme, ma non comunicavano, e i comunicanti ai quali davasi il primo posto. Tutti questi gradi si leggono espressamente nominati nel canone XI niceno; e nota il Morino (*De poenit.* l. VI, c. 1) che in più luoghi delle opere di S. Cipriano se ne ha menzione distinta (2).

Nei tempi di pace Costantino ampliò di più la capacità delle chiese, dando ordine, l'anno 324, che le piccole si diroccassero, e in loro vece se ne edificassero delle grandi a spese del fisco.

Quantunque di basiliche cristiane, anteriori alla pace della Chiesa, niuna oggi sia rimasta intatta, nulladimeno si può a tutta ragione credere che non dovevano esse avere un tipo diverso da quelle, le quali il gran Costantino fabbricò e di cui conosciamo la pianta. Erano vaste sale quadrilunghe, divise per ordinario in tre portici paralleli al lato maggiore, con quello di mezzo il doppio più largo dei due laterali. Un dei lati minori era chiuso da un muro che aveva tre porte d'ingresso ai tre portici, e l'altro lato terminava in un'abside e talvolta in tre. Nei portici collocavasi la plebe cristiana, nell'abside, ove era l'altare, i sacerdoti col Vescovo. Eran due parti distinte: il bema dall'abside all'arco maggiore, e la nave dall'arco alla porta. L'abside aveva davanti un grande arco detto maggiore, e il pavimento sollevato più alto di quello dei portici, che dicevasi *bema,* ed era innanzi chiuso da cancelli e transenne. L'abside era per l'ordinario di orma semicircolare: nel fondo aveva la cattedra del Vescovo, nei sedili intorno assidevasi il clero maggiore, nei gradini inferiori il clero minore. A destra e a sinistra dell'abside, solevano essere due stanze, l'una per le *oblata* detta *πρόθεσις*, e l'altra pei sacri arnesi chiamata *διακονικόν*. Il corpo della basilica, costituito dal portico di mezzo, che si cominciò a chiamare *ναῦς*, nave, aver soleva nel mezzo presso l'altare gli stalli pei cantori, in due ordini paralleli alla lunghezza della nave, e poco discosto da un lato il pulpito per l'evangelo e l'epistola, detto *ambo, ἄμβων*; dal quale talvolta si usò anche spiegare la Scrittura e predicare al popolo che assisteva, ed era talvolta diviso in due classi da un tavolato, stando le donne a sinistra dell'ingresso principale o porta di mezzo, e gli uomini a destra. Davanti alla porta d'ingresso v'era un portico detto *propylum* o anteporta, e un atrio cinto intorno da mura e da un portico da soli tre lati. Nel mezzo dell'atrio, e talvolta nel protiro, allato alla porta d'ingresso, v'era una vasca o pilo, che servir doveva a lavar le mani di coloro che entravano per orare e co-

(1) Vedi S. GREGORIO NISSENO nella *Vita* che scrisse *del Taumaturgo* e gli *Excerpta* di TEODORO LETTORE, l. 2.

(2) Vedi lo SCHELSTRATE, *Sacrum Antioch. Concil.*, Antuerp. 1681, can. II, c. X, art. 1.

municare. Alle basiliche sovrapponevasi per ordinario un tetto a soffitta piana, ma non di rado una volta semicilindrica, o sia a botte, che terminava dalla parte dell'altare in una specie di trullo o tolo, detto da noi cupola di sesto basso. Piacque altresì aggiugnere fra il bema e la nave un braccio traverso, e in tal modo la pianta della basilica, unita insieme la nave di mezzo colle due braccia traverse, prendeva forma di croce immessa, o sia la forma di tau greco, a cui congiungevasi il semicerchio dell'abside che chiamavasi capo della croce, di che ho un bel riscontro nella descrizione che della sua basilica fa S. Ambrogio (Biraghi, *Inni di S. Ambrogio*, p. 142):

Crux ubi sacratum caput extulit, orbe reflexo
Hoc caput est templo Nazarioque domus:

e similmente nei versi di Serena, che sembra aver copiata la locuzione da S. Ambrogio:

Qua sinuata cavo consurgunt tecta recessu
Sacrataeque crucis flectitur orbe caput,
Nazarius vitae immaculabilis integer artus
Conditus exultat hunc tumulo esse locum.

Le braccia traverse rendevano più decorosa la parte della basilica prossima al sacro bema, e a tale effetto fu voluta aggiugner da Giustino II alla basilica edificata da S. Pulcheria alle Blacherne, in onore della Vergine; e Cedreno scrive che per tale aggiunta quella basilica diventò cruciforme: *Προσέθηκεν καὶ εἰς τὸν ναὸν τῶν βλαχερνῶν τὰς δύο ἀψίδας, καὶ ἐποίησεν αὐτὴν σταυρωτήν.* Le basiliche, ove erano congiunte le cupole alle volte semicilindriche, dicevansi dai Greci *κυλινδρωταὶ καὶ τρουλλωταὶ, τρουλλωταὶ καὶ καμαρωταὶ.*

Altre forme di edifizii sacri si leggono essere state costruite che dalle descritte basiliche si dipartono; e queste convengono piuttosto e stanno bene ad oratorii e mausolei, che a luoghi destinati all'ampio esercizio dei divini misteri. Sono di questo novero i sacri edifizii a croce equilatera, fra i quali primeggiano due monumenti, il primo fabbricato da Costantino sul Golgota, il secondo edificato da Galla Placidia per suo mausoleo in Ravenna. Della forma del primo ci fa fede Giovanni Foca, che il descrive così al c. 14: *Ὑπάρχει ὁ τοιοῦτος ναὸς τετρακάμαρος, τρουλλωτός*: e appresso: *ὁ δὲ ναὸς ὁ ἐπάνω τοῦ Γολγοθά ἐστι τετρακάμαρος θολωτός*: e aggiugne al c. 27 che di simil forma era costrutto il monumento di Rachele: *Ὁ τῆς Ῥαχὴλ τάφος ὑπὸ τετρακαμάρου θολωτοῦ σκεπόμενος κτίσματος.* Del secondo abbiamo testimonii gli occhi nostri medesimi, mostrandocelo tuttavia intero Ravenna, fra i tesori dei suoi incomparabili monumenti.

Una nuova forma di oratorio imaginò e volle veder eseguita S. Gregorio di Nissa, la cui descrizione trovasi fra le sette lettere di questo santo Padre, publicate per la prima volta da G. B. Caracciolo, pei tipi di Firenze nel 1731. Prega egli Anfilochio che gli mandi artisti idonei a costruire un martirio (1), che poco dopo chiama casa di preghiera *εὐκτήριον*, e vuole che abbia forma di croce equilatera, sì che fra le quattro braccia vi siano altrettante nicchie: *Σταυρός ἐστι τοῦ εὐκτηρίου τὸ σχῆμα, τέσσαρσι, ὡς εἰκὸς, οἴκοις ἀπανταχόθεν ἀναπληρούμενος.* Le nicchie dovevano esser larghe otto cubiti quanto eran larghe le braccia, ma non così profonde le une come le altre: perocchè le braccia, che egli chiama stanze, dovevano sfondare non meno di dodici cubiti, e le nicchie, stando alla regola generale, la metà della loro luce. In tal modo la pianta dell'edifizio era a base ottagona. Era in somma un edifizio a croce equilatera, ma inoltre ottacoro nel centro. Gli edifizii rotondi ovvero ottagoni, che avevano dentro otto nicchie o absidi,

(1) L'editore non ntese il senso della voce *μαρτύριον*, che significa un oratorio sopra la tomba di un martire, e credette che il Santo sospirasse il martirio: *Martyrii desiderium Deo iuvante prospere cedere tradit.*

dicevansi *octachori:* e di tal figura uno ne fabbricò Costantino in Antiochia (Euseb. *in Vita,* III, 50), e un somigliante fu costruito da Nonno, padre di S. Gregorio Nazianzeno nella città di Nazianzo, come impariamo dalla orazione recitata da questo santo Padre *in obitu patris,* a p. 313. Erano questi luoghi di preghiere, ma sembrano essere stati destinati a tombe cristiane; al modo medesimo che le cappelle laterali delle basiliche, dette ancor esse *basilicae* e *basiliculae,* a questo doppio effetto furono costruite, e perchè i fedeli ivi adunati pregassero e perchè servissero per sepultura ai loro morti. Del quale argomento trattai un venti anni addietro, dichiarando il senso della voce *basilica,* che leggevasi nell' insigne epitaffio di C. Nonio Flaviano, trovato nella Stefania di Pozzuoli.

A confermar le dottrine qui esposte, allegherò un importante passo dello Pseudo-Abdia, il quale nel l. VI della Storia apostolica scrive, che Serse innalzò in Babilonia un mausoleo agli Apostoli Simone e Giuda, che egli chiama *basilica,* e del quale dà la descrizione che segue. Ma le sue parole come si leggono nelle varie antiche edizioni sarebbero inesplicabili, se non si emenda in due luoghi l' erroneo *octogenos cyclos* e *in medio octogeni* in *octagonos cyclos* e *in medio octagoni*, onde invece di ottanta cicli ottangolari si abbiano cicli ottagoni, e in mezzo dell'edifizio un ottagono. Ecco il passo: *In qua civitate extruere coepit basilicam octogenos* (leggi *octagonos*) *cyclos octo angulorum et octies octogenos pedes per gyrum comprehendentem, cum alta esset pedum centum et viginti, fueruntque omnia ex quadratis marmoribus signaticis exstructa et camera ipsa laminis aureis suffixa. In medio autem octogeni* (leggi *octagoni*) *sarcophagum, corpora beatorum Apostolorum portantem, ex argento puro instituit.* Tutta la costruzione di questa basilica consisteva di otto ottagoni in giro disposti, il cui lato che riguardava il centro formava ancor esso un ottagono spazioso, il cui circuito sommava seicento quaranta piedi. La basilica era costruita di marmo statuario quadrato e l'altezza n'era di cento venti piedi. La volta vedevasi decorata e splendente di lamine d' oro, e i corpi dei due Apostoli riposavano in un sarcofago d'argento, collocato nel mezzo.

L' altare, che prima soleva essere una tavola di pietra, sostenuta da un pilastrino o colonnetta e spesso ai cantoni da altre quattro colonnette, fu di poi solito farsi in cubica forma, intorno chiuso da lastre di marmo, che vi tennero luogo dei veli o pallii, usati ancor essi a cingere intorno l' altare, e si dissero *quintanae* (1). La mensa era pur coperta da una tovaglia. L' altare così ornato, avendo non di rado per imbasamento alquanti gradini, stava sotto un padiglione o ciborio, sostenuto da quattro colonne, dagli architravi delle quali pendevano veli, spesso dipinti con sacre imagini, che il sottraevano agli sguardi. Il colmo del padiglione era sormontato dalla croce e nel centro di sotto pendeva a mezz' aria una colomba di metallo, spesso prezioso, che abbrancava cogli artigli l' anello della pisside o torre, nella quale serbavasi l'eucaristia per gl' infermi. La cattedra del Vescovo, che era nel fondo dell'abside, velavasi, e non di rado anche i banchi dei sacerdoti erano coperti di drappo. Il Vescovo predicava dalla sua cattedra e talvolta dall' ambone: il popolo si appressava alle transenne o cancelli, ove gli era distribuito il corpo e il sangue del Signore. Tutte le basiliche erano ornate, qual più qual meno, di sacre imagini e di sculture e d'incrostazioni di marmi; nelle soffitte riluceva l' oro; le cupole, le absidi e le pareti decoravansi di mosaici.

(1) Vedi il Mazocchi. *De Sanctorum neapolitanae ecclesiae Episcoporum cultu.* Neapoli 1753, p. 146.

Negli atrii delle basiliche, come nelle cappelle, davasi luogo ai sepolcri o sarcofagi, che solevano essere fregiati di sacre istorie in bassorilievo. L'interramento nel corpo dell'altare fu concesso ai soli Martiri e tardi anche ai Confessori. S. Ambrogio volle esser sepolto sotto l'altare, accanto ai SS. Martiri Protasio e Gervasio: il suo corpo fu di poi levato, con quello dei predetti santi Martiri, dall'arcivescovo Angilberto, e posto in una grandiosa urna di porfido, che poggia sui loro sepolcri primitivi e riesce a livello del suolo. Sopra di esso fu edificato il corpo dell'altare, che è vuoto. Le quali cose ha narrate il Biraghi, nell'opuscolo *I tre sepolcri santambrogiani*, p. 24, 46 seqq. S. Efrem dimostra qual senso si desse anche in oriente all'inumare sotto l'altare, vietando nel suo testamento che ivi fosse deposto il suo cadavere, o in veruna parte della chiesa.

CAPITOLO SESTO

I BATTISTERI

Delle fonti battesimali, costruite nei cimiteri, abbiamo in Roma più di un esempio, e vediamo che ebbero cura di adornarle con sacre pitture nei tempi della pace. Una oggi tuttavia se ne mostra nel cimitero di Ponziano, ov'è dipinto il battesimo di Cristo nel Giordano: la piscina che accoglie l'acqua è di figura rettangola (Vedi il P. Marchi, *Archit. della Roma sotterr. cristiana*, tav. XLII). Alle vasche, fabbricate di poi sopra terra, si diede generalmente la forma rotonda o esagona ovvero ottagona, e lo stesso disegno fu seguito nella pianta dell'edifizio, tutte le volte che non si costruì in alcuna parte della basilica, ma presso di essa in luogo separato. Il battistero di Napoli, aderente alla basilica, è di figura quadrata, ma la vasca nel mezzo era rotonda. Rotonde sono le fabbriche dei battisteri di S. Costanza sulla Nomentana e di S. Clemente sulla via che va da Nocera a Salerno; esagono è il battistero di S. Urso in Ravenna; ottagoni sono il Lateranense, fabbricato da Costantino, il Veronese del quale è ignoto l'autore, e il Milanese costruito da S. Ambrogio accanto alla basilica di S. Tecla, ove anche la vasca è di ottagona forma. A ciascun lato della quale rispondendo nel muro sfondato di fronte un'abside o nicchia, il battistero dalle otto absidi prese nome di *octachorus*, come impariamo da un vecchio epigramma che vi si leggeva, conservatoci dal Codice Palatino.

Octachorum sanctos templum surrexit in usus
Octagonus fons est munere dignus eo.
Hoc numero decuit sancti baptismatis aulam
Surgere, quo populis vera salus rediit.

Un edifizio ottagono fu di recente scoperto dal Biraghi nel Borgo di Arsago: nel quale in vece di otto nicchie sono otto stanze quadrate (*Ant. mon. cristiani*, 1860; *Inni sinceri e carmi di S. Ambrogio*, 1862, p. 138): ma vedi ciò che ho antecedentemente detto degli edifizii ottagoni e ottacori.

Fra gli edifizii ottagoni, de' quali non s'ha dubbio che furono battesimali, degno è di essere annoverato il Salonitano, non ha molti anni messo a luce da Francesco Carrara (*De' scavi di Salona, nell'anno* 1848, Vienna 1850; *Topografia e scavi di Salona*, Trieste 1850, pag. 109-126). La prima descrizione, pubblicata negli atti della imperiale Accademia, classe di Filosofia e d'Istoria, ha sei tavole in cromolitografia, che dànno una giusta idea dell'edifizio e dei bei capitelli e mosaici che l'adornavano. Quello però in che unico primeggia si è, che il battistero ha intorno una sala a destra ed una basilica od oratorio a sinistra, chiuse da un sol muro rettangolo, con una piccola stanza aggiunta fuor d'opera, alla quale si entra dalla parte posteriore del battistero a destra e parimente dalla sala, ed ha sedile nel muro di fronte e di entrata. Sedili siffatti veggonsi intorno alle pareti della sala e fuori del battistero a sinistra. All'ingresso del battistero è un portico, sostenuto da quattro colonne, con capitelli figurati (tav. 411, 4). Il battistero che di fuori è ottagono, di dentro invece è rotondo ed ha tre nicchie, due di fronte alla porta d'ingresso, la terza che è il doppio larga e profonda, a destra. La fonte battesimale che è nel mezzo ha forma di croce immessa o sia di Tau greco. Non fu mai permesso il battesimo promiscuo degli uomini e delle donne; e ove non furono costruiti due battisteri, servivansi le chiese di un solo, separando gli uni dalle altre probabilmente per mezzo di tavolati, e di veli; e questa divisione della fonte si doveva fare anche nel battistero, una cui parte parmi siasi perciò appellata *pars feminarum*, come dicevasi nella chiesa quel lato sinistro che si destinava alle donne, ov'era costume dividerle dagli uomini. Ciò io desumo dalle parole di S. Agostino (*De civ. Dei*, l. XXII, c. 8, 3): *Admonetur in somnis, ut in parte feminarum observanti baptisterium quaecumque illi baptizata primitus occurrisset.* Questa divisione era necessaria, osservandosi nella Chiesa in quei primi tempi che i battezzandi discendessero del tutto nudi nelle fonti; e dove era costume, come in oriente, che prima del battesimo (*Const. Apost.* 7, 22; Cyrill. *Catech. mystag.* II, 3) non la fronte soltanto e il dorso si ungesse di olio, ma tutta la persona, in quella parte medesima che abbiamo veduto chiamarsi *pars feminarum* si lasciava che le diaconesse ungessero le donne (*Const. Apost.* III, c. 15), dopochè il diacono aveva loro unta la fronte; e quando erano così nude nella fonte, il diacono rimoveva alquanto il velo, perchè il Vescovo adempisse al rito di mergerne tre volte il capo sott'acqua, pronunziando il nome delle tre divine persone: *nam nec semel*, scrive Tertulliano (*adv. Prax.*) *sed ter ad singula nomina in personas singulas tingimur.* Usciti dalla fonte e tersi e vestiti di bianca tunica, passavano i neofiti all'oratorio o basilica annessa, a ricevere dalla mano del sacerdote o del Vescovo la seconda unzione, ma soltanto sul vertice; perocchè la unzione della fronte, e secondo il costume di alcune chiese anche degli altri sensi e del petto, che si fa coll'unguento o balsamo, appartiene al cerimoniale della cresima, la quale si riceve imponendo il Vescovo le mani sul capo e comunicando lo Spirito Santo. Ed era costume di far seguire al battesimo la cresima e indi la comunione. Par quindi certo che l'oratorio salonitano fosse destinato a ciò, e che i neofiti, entrando per quella parte che guardava il battistero, si presentavano al Vescovo, che seder doveva di rincontro all'ingresso, e ricevuto il sacramento dello Spirito Santo ne andavano in ordine a prepararsi per l'eucaristia, che ivi medesimo era loro distribuita. E ricordo che, sull'ingresso di quest'oratorio, il quale fu tutto vagamente ornato di pavimento in mosaico, trovossi il quadro che rappresenta due cervi che si appressano per bere ad un vaso d'acqua (tav. 235), e sopra v'era l'iscrizione tolta dal salmo 47 secondo l'itala antica: *sicut desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus.* La qual rappresentanza non può evidentemente alludere in tal luogo che ai neofiti, i quali dal battistero entrar dovevano nell'oratorio, e vi leggevano le parole del salmo a loro rivolte.

Antichissimo e solenne fu il rito d'immergere la persona nell'acqua, e tre volte anche il capo, al pronunziare del ministro i tre nomi: non è pertanto da credere che altrimenti non si battezzasse

giammai. Perocchè mancando al bisogno o la copia di acqua richiesta all'immersione, o la capacità della vasca, ovvero essendo la condizione del catecumeno tale che gli fosse pericoloso il tuffarsi interamente nelle acque, ovvero per alcun altro grave motivo, supplivasi col battesimo detto di infusione od aspersione, versando o spargendo l'acqua sul capo di colui che si battezzava, stando egli or dentro una vasca che non bastava a riceverlo tutto, or fuori di essa e sulla terra asciutta. Di tal sorte fu il battesimo che die' S. Lorenzo al soldato Romano, e che è stato citato a questo proposito da Valafrido Strabone e citasi comunemente oggidì: la qual narrazione il Ciampini (*Explic. duor. sarcophag.* tab. 3) ha ornato colla pittura che rappresenta questo battesimo, e vedevasi nella basilica di S. Lorenzo in campo Verano, ove S. Lorenzo è in atto di versare l'acqua da un orciuolo sul capo di Romano, il quale un secondo vaso gli somministra per la seconda infusione; e bisogna supporre che anche un terzo gliene dovesse aver dato non espresso dal pittore, a cui bastava aver indicato il cerimoniale. La vita del santo Martire Dacac, edita dal Combefis (*Christi Martyrum lecta trias,* Parisiis 1866, pag. 83 segg.), ce ne dà un notevole esempio in Gerusalemme: ove il superiore del convento, annesso alla chiesa del santo sepolcro, chiamato Dacac, in un luogo rimoto, e assistito da un monaco, e osservando il rito di togliergli la cintura e svestirlo interamente, e levando sul capo una brocca d'acqua vivificante, ivi detta *ἡ κόλαθος*, e versandola, il battezzò e gli pose nome Bacco. Τὸ *τῆς ὀσφύος περίζωμα τοῦ νεανίσκου ἀφελόμενος . . καὶ τὸ τοῦ μάκαρος λαβόμενος ἔνδυμα . . ἵστησιν αὐτὸν γυμνὸν . . καὶ ἄρας ταῖς χερσὶ τὴν ζωηφόρον ἐκείνην στάμνον, καὶ ὑπὲρ κεφαλῆς τοῦ ἀνδρὸς ἐπαναβιβάσας ἐπέχεεν ἐπ' αὐτὸν τὸ λουτρὸν τῆς ἀθανασίας ὀνομάσας αὐτὸν* Βάκχον. Ciò avvenne verso la fine del secolo ottavo.

CAPITOLO SETTIMO

I CIMITERI

Quella Chiesa che ci rigenera a vita novella nella fonte battesimale, che ci nutre della divina parola e del cibo divino nelle basiliche, è pur essa che le nostre membra santificate e benedette depone in pace dopo morte nei loculi e negli avelli. Se la società pagana, che non aveva fede nella resurrezione dei corpi, chiamò la morte un placido sonno, e affermò talvolta che i suoi morti dormivano in pace; ciò il disse di certo per quella rettorica figura, che si chiama eufemismo, cercando con le allegorie lenire l'orrore che destava a tutti quella stanza, che i pagani d'accordo colle loro credenze altrimenti dissero eterna, *aeternam domum,* e il sonno stesso chiamarono eterno, *somnum aeternalem,* ed eterna la notte, *noctem aeternam.* Nel qual senso uno dei loro poeti i due vocaboli di notte perpetua e di sonno ottimamente insieme congiunse, cantando in bei versi (Catull. V, 5, 6):

> *Nobis, cum semel occidit brevis lux,*
> *Nox est perpetua una dormienda.*

Ma i cristiani a tutta ragione chiamano sonno la morte, e letto e stanza di riposo il sepolcro. La greca voce Κοιμητήριον, tradotta *requietorium*, *locus dormitionis, coemeterium,* non significa soltanto la stanza da letto, il *cubiculum*, ma l'avello altresì che, come notò già Luca Holstenio (*Anim. ad martyr. rom.* p. 34, II, Romae 1663), con generico nome si appella sarcofago. Al qual proposito mi piace di allegare un nobile epitaffio, messo da un pietoso figliuolo di nome Calocero ai due suoi parenti il padre e la madre. È di Tessalonica, e quindi fu portato ai Nani in Venezia, nel 1754, che l'allogarono nel proprio museo, d'onde il pubblicò il Paciaudi (*Monum. Peloponn.* t. II, p. 214): *Calocero* (pose) *a Macedone e Sosigenia, dolcissimi parenti, questo cimitero fino alla risurrezione.* Il greco testo, che trasporto in lettere comuni, dice: ΚΑΛΟΚΕΡΟΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙ ΚΕ ΣΩΣΙΓΕΝΙΑ ΤΟΙΣ ΓΛΥΚΥΤΑΤΟΙΣ ΓΟΝΕΥΣΙΝ ΤΟ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟΝ ΕΩΣ ΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ. In fine è graffito un pesce, che io chiamo enimmatico, volto a destra.

I cristiani seguirono il costume civile dei loro paesi nativi nelle forme dei sepolcri e nelle decorazioni: ma dei due modi di seppellire, o abbruciando i corpi, ovvero inumandoli, prescelsero inumarli; il qual costume vediamo essere stato in vigore anche presso gli ebrei. Ogni promiscuità cogl' idolatri e cogli eretici era abborrita: avevano invece a gran ventura il seppellirsi coi Martiri, o almeno quanto più potevano vicino alle tombe loro. Scavavano ambulacri sotterranei e in essi aprivano cubicoli, e tagliavano cavi orizzontali sopra le pareti per uno o due morti, chiudendone la bocca con lastre di marmo, o tegole, o pietre, e vi apponevano l' epigrafe scolpita o graffita o dipinta a pennello, come loro tornava più comodo. Dipingevano di sacre istorie le volte dei cubicoli, che sono piane di rado, frequentemente a vela, talvolta a croce, a botte, e se vi hanno lucernai non mancano di ornarli e dipingerli. Le pitture parietarie sì nei corridoi, come nelle cripte e nei cubicoli, fregiano gl' intervalli fra un loculo e l' altro, e qualche volta se ne vede ornata una parete non interrotta. Usavano ancora deporre i cadaveri nelle casse sepolcrali, scavate verticalmente dentro le pareti dei cubicoli e degli ambulacri, nelle quali seppellivano il morto, soprapponendo per coperchio lastre di marmo, ovvero tegole, con le epigrafi: al cavo che rimaneva sopra la cassa davano forma quadrata, o arcale, e poichè l' urna da bagno e per analogia la cassa sepolcrale dai latini si chiama *solium*, e questi sepolcri sono insieme composti di *solium* e di *arcus*, che sopra loro volge, talvolta anche in piano, li chiamarono con un solo vocabolo *arcosolium*. È ben chiaro che ancor questi arcosolii sono decorati di pitture sacre, così nella lunetta di fondo, come nel sottarco, e talvolta anche sull' esterna parete, rispondente alla cassa di sotto e all' arco di sopra: ma non se ne trovano dipinti se non pochi, fatta ragione dei molti sepolcri tagliati in questa foggia. Nei cubicoli furono ancora introdotti i sarcofagi, ai quali si preparavano le nicchie, quando non si deponevano a piè delle pareti intorno. I sepolcri dei Martiri furono di poi ornati anche di mosaici, che assai di rado vedonsi adoperati per sepolcri comuni.

La pietà dei parenti e degli amici dava testimonianza di loro affezione, incrostando sulla calce intorno ai loculi piccoli obietti sani o rotti, vasi e frammenti di suppellettile d' ogni maniera. Fra questi rifulgono le tazze intere, ovvero i soli fondi di esse dorati e graffiti. Non vi è scelta in questa usanza, e non si bada se le pitture e sculture rappresentino cose cristiane ovvero comuni, e neanche se figurino soggetti mitologici. Nell' interno del loculo pongono un vasellino, che d' ordinario è di terra cotta, il qual costume sembra derivare da più alto, ed è certamente comune anche ai pagani, accanto ai quali assai di frequente trovansi nei sepolcri uno o più vasi, ovvero nelle olle, se i corpi loro sono combusti. Ma i loculi, cioè i sepolcri tagliati orizzontalmente sulle pareti, hanno di proprio, come ho avvertito, un vaso di terra cotta e talvolta di vetro e di gemma, trovato in altri tempi ed anche ai nostri, ma non così di frequente, affisso al muro sulla calce. Di questo costume ci hanno dato due esempii gli ebrei di Roma nel breve cimitero di vigna Randanini, siccome già feci notare nell' operetta che illustrandolo diedi alle stampe (*Cimit. degli ant. ebrei*, Roma 1862, p. 9). Inoltre in un sepolcreto della via latina, che non aveva verun segno di cristianesimo in circa sessanta sepolcri che vidi, la maggior parte tagliati orizzontalmente sul muro, uno ve ne era a sinistra scavato a modo di cassa, con una gran lastra di marmo che il copriva. Su questa lastra nell' angolo a destra che toccava il muro di fondo, era fabbricato con calce un elegante vasellino di vetro, che io medesimo distaccai con esso la calce, e che ora è nel Kircheriano. A questo ambulacro si discendeva dal prato per una scala di mattoni a chiocciola: i loculi erano tutti chiusi da lastre di marmo, ma non fu possibile trovar segno o traccia di scrittura o di simbolo, che ne avvisasse a chi una volta quel sepolcreto appartenne.

Nei cimiteri cristiani di Roma, che divenivano luoghi di convegno pei catecumeni e pei fedeli nelle persecuzioni, furono aperte ancora cappelle e sale, e vi si celebravano i misteri divini e vi si

istruivano quei che cercavano entrare nella Chiesa. Al qual effetto v'erano, come ho notato di sopra, anche fonti battesimali.

Oltre ai cimiteri sotterranei furono costruiti dei cimiteri sopra terra; e questi, se sorgevano sopra la tomba di un Martire, si chiamavano *μαρτύριον*, *martyrium*. In questi martirii, detti anche oratorii, *οἶκος εὐκτήριος*, seppellivansi i fedeli e intorno all'edifizio sull'aia circostante. Furono questi in uso fin dai tempi apostolici, leggendosi che Anacleto, dato poi per successore a S. Clemente Papa, costruì una memoria a S. Pietro. *Hic B. Petri memoriam construxit atque composuit:* nè sarà mancato un simile monumento a S. Paolo; il che sembra anche potersi dedurre dalle parole del prete Caio, sotto Papa Zefirino, che insieme addita quei ch'esso chiama trofei degli Apostoli Pietro e Paolo: *trophaea Apostolorum Petri et Pauli*. Molte di queste memorie narransi fabbricate da Papa Fabiano che resse la Chiesa sotto Gordiano III, e altrettanto fecero i Vescovi nelle province (V. Baronio *ad ann.* 245).

Alle memorie successero di poi ampie basiliche, fra le quali sono da noverare in primo luogo quelle che Costantino magno in Roma edificò ad onore dei SS. Pietro e Paolo, Lorenzo ed Agnese sui cimiteri che racchiudevano i loro corpi. Ma perchè a niuno sia d'inciampo ciò che io scrivo, credo necessario avvertire che prima della pace e nel tempo medesimo che Costantino poneva le fondamenta ai sontuosi edifizii, che ebbero nome di basiliche, vi furono memorie di Martiri, le quali si trovano denominate basiliche. Tal si è quella di S. Ermete nell'inferior parte del cimitero, che il libro pontificale (*in vita Hadriani I*) chiama basilica di meravigliosa grandezza, *basilicam mirae magnitudinis*, la quale tuttavia contempliamo sulla via salaria vecchia alla salita del cocomero (Marchi, *Architettura*, tav. XXXVIII): tale quella sopra terra dei SS. Pietro e Marcellino sulla lavicana, che il medesimo libro pontificale (*in vita S. Silvestri*) ne insegna essere stata costruita da Costantino: *Augustus Constantinus fecit basilicam beatissimis martyribus Marcellino presbytero et Petro exorcistae inter duas lauros;* e tante altre che non è qui luogo di numerare. Questi edifizii sepolcrali emulavano lo splendore degli antichi e dei più recenti mausolei, qual è in Roma quello di S. Costanza, stato prima battistero e poi rivolto a tomba di essa vergine a Dio devota e sacra a Cristo, e di alcune altre persone della famiglia di Costantino Augusto, e in Ravenna quello di Galla Placidia, ove dicono essere stato sepolto Costanzo di lei marito, Onorio con Grata Onoria, e Valentiniano III.

CAPITOLO OTTAVO

NATURA DELL'ARTE CRISTIANA

L'uomo può comunicare le sue idee per via di segni e d'imagini, impresse nella materia: indi ha origine la scrittura alfabetica che trasmette l'idea, ma non la rappresenta: indi il disegno che non solo la trasmette ma la rappresenta: se ciò si fa, come ho detto fin da principio, con regole certe, noi la chiamiamo arte; e però l'arte del disegno si dice essere la facoltà di comunicare le idee per via d'imagini con regole certe.

La comunicazione fassi per un atto umano, e però ne è inseparabile la qualità del bene o del male, secondo che l'idea è conforme o difforme dal vero intellettuale o dal bene morale. Bello dicesi ogni artefatto, se adegua il concetto dell'animo e appaga i sensi.

L'ideale del bello, o sia il bello estetico, non può limitarsi alla materialità della imagine; nè può dirsi in tutte le sue parti bello ciò che è difforme dal vero concetto, non ostante che abbia tutte le perfezioni che appagar possano in sommo grado la contemplazione sensibile ed animalesca.

Il fine che si proponeva la società pagana era quello di rappresentar la più perfetta bellezza, nella proporzione delle membra e nella grazia delle attitudini, ordinate ad esprimere le passioni dell'anima: ma ciò che potea parere bellissimo ai loro occhi, non può parere ai nostri, pei quali l'ideale del bello deve essere in primo luogo intellettuale e morale.

Il fine che si propose la Chiesa, nell'arte del disegno, non potè essere l'appagare la vista col bello sensibile, e il muover la passione animalesca, che naturalmente tende a ciò che gli occhi le rappresentano conforme ai suoi appetiti: ma essa ordinò l'arte ad un fine nobilissimo e adequato

alla sua divina instituzione, che è la continua e viva reminiscenza delle verità rivelate, e il movimento della volontà per conseguire l'ultimo fine della intelligenza conoscitrice.

Il cercar dunque l'estetica nelle forme umane dell'arte cristiana sarebbe tanto strano, quanto l'occuparsi di considerazioni siffatte nell'analisi dei gruppi geroglifici degli Egiziani, nei quali si cerca intendere il senso per mezzo della azione e della espressione, e non per mezzo della forma materiale se abbozzata o perfetta.

È pur troppo vero, che l'arte fra noi nella rinascenza risorse in certo modo pagana; e generalmente non si apprezzò, nè si curò che la perfetta bellezza e grazia del disegno, per mostrar le quali, ciò che è biasimevolissimo, neanche si tenne conto dai più dell'onestà, nè della riverenza dovuta alla religione: onde avviene che i riguardanti, in cambio di ricordare i santi misteri e compungersi a penitenza, nel rimirar quelle, piuttosto si sentono commossi a vani pensieri, se non anche a lascivia. Non voglio con ciò dire che il disegno nelle pitture e sculture cristiane non debba essere il più che si possa desiderare perfetto, ma solo che questa perfezione dev'essere subordinata ad un fine superiore che si propone la Chiesa, al quale principalmente fa d'uopo avere l'occhio rivolto, nè si può trascurare senza disordine gravissimo e danno della religione e della pietà dei popoli.

Per la qual cosa non dobbiamo incolpar la Chiesa primitiva, se vediamo che ella non cercò questa materiale perfezione nelle sue pitture e sculture, e neanche possiamo giustamente riprenderla, quasi abbia ella influito al decadimento. Di vero ella servissi al suo nobilissimo scopo degli artisti come li trovò, buoni o mediocri, ai quali insegnò l'arte cristiana, cioè l'arte che dovesse servire alla religione, destando negli animi pensieri santissimi e nei cuori affetti castissimi di vita eterna: e, quanto a sè, rispettò i monumenti dell'arte pagana e non li distrusse.

Soddisfatto, come doveva, alle questioni che riguardano l'arte del disegno e la sua causa finale, e dimostrato altra esser quella della corrotta società pagana, altra quella della società civile che delle perfette opere dell'arte si abbella, altra quella della divina religione instituita da Cristo; è mestieri che io passi a dichiarare in che consiste l'arte cristiana, cioè, che cosa ha di proprio e non concesso all'arte civile e pagana, e qual cosa ha di comune con essa.

Essendo l'arte un parlare che si fa per mezzo d'imagini per modo che gli spettatori possano intenderlo e tradurlo, egli è chiaro che ad essa non meno convengano le rettoriche figure, che ad ogni ben inteso discorso. E come ciascuno favellando o scrivendo si serve di similitudini, dette dai Greci parabole, e delle allegorie e delle metafore, e dà vita e figura umana alle idee astratte, alla natura sensibile e alle sostanze spirituali, così fa parimente l'arte del disegno. Questo linguaggio artistico non è rifiutato dall'arte cristiana; e come potrebbe altrimenti rifiutarlo, se la Scrittura sacra servesi di continuo del parlar figurato, fino ad attribuire occhi e piedi e mani e viscere e cuore a Dio?

Ma oltre a ciò l'arte cristiana ha un'altra cosa di proprio, che all'arte civile e pagana punto non si addice: ed è il senso arcano che negli storici avvenimenti per divina rivelazione sappiamo esser racchiuso. Questo senso è il profetico, che Cristo medesimo andò svolgendo agli Apostoli e al popolo giudaico negli anni della sua predicazione, e che dopo risorto si pose a svelare a parte a parte, interpretando ai due discepoli d'Emmaus i libri di Mosè e dei Profeti, nei quali sotto figura erano predette le cose che in lui si erano avverate (Luc. XXIV, 27): *Et incipiens a Moyse et omnibus prophetis interpretabatur illis in omnibus scripturis quae de ipso erant.* Di tutte le interpretazioni date in vita da Cristo, celebri sono nei Vangeli quella del serpe di bronzo levato in asta da Mosè nel deserto, e la dimora triduana di Giona nel ventre del mostro marino.

Altre interpretazioni non poche sono registrate nelle epistole e nei libri degli Apostoli; e frequentemente di poi i santi Padri di questi profetici sensi si servono, per convincere gli ebrei del pari e i gentili, come di prove ineluttabili e decisive della origine celeste di nostra religione e dottrina. Noi abbiamo, scriveva Teodoreto (*in* 1. *ad Cor.* c. II, v. 13), la testimonianza profetica dell'accaduto, e ci gioviamo di essa per raffermare il senso spirituale degli avvenimenti del nuovo patto. Perocchè volendo dimostrare che quegli avvenimenti del vecchio Testamento furono tipi e figure dei nostri misteri, portiamo in mezzo l'agnello e il sangue, di cui furono segnate le porte, e il passaggio del mar rosso e le acque sorgenti sgorgate dalla roccia, e la manna piovuta dal cielo e mille altri avvenimenti simili, e li convinciamo della verità e loro la dimostriamo per mezzo delle figure e dei tipi. La somma è che il mistero della Redenzione, tal quale si compì da Cristo, fu per minuto preconizzato dagli storici avvenimenti dell'antico patto e nei libri ispirati dei Profeti, ove le predizioni riguardanti Cristo, il nuovo popolo redento e la nuova Chiesa radunata dai gentili, sono ad ogni passo ripetute, e niente vi è narrato come avvenuto a quel popolo, che non sia figura del futuro: *omnia in figura contingebant illis.*

Questi sensi com'erano sovente svelati ai fedeli nelle omelie e negli scritti dai Padri apostolici, così non riusciva loro arduo ritrovarli e leggerli nelle pitture e sculture, che per rinnovarne loro la memoria erano dalla Chiesa instituite. Ma col tempo ritrovossi ancora il modo di esprimerlo direttamente coll'arte; e ciò fecesi trattando i fatti storici in modo tutto nuovo e singolare. Questo fu di rappresentare non propriamente la storia dell'avvenuto, ma piuttosto il senso figurato; di guisa che gli storici personaggi, che l'artista ritraeva, dovessero servire allo spettatore come di chiave geroglifica a fin di determinare l'avvenimento del quale narrar volevano l'avverata profezia. Questo segreto dell'arte cristiana è stato, come tale, finora o del tutto sconosciuto o sol vagamente appreso dagli interpreti delle sacre pitture e sculture; e non sarà, spero, piccol merito e pregio di questa mia opera, se qui efficacemente lo stabilisco. A tale intento io mi spiegherò con esempii, i quali valgono assai più che le teorie; e il fo volentieri, perchè sommamente importa che una teoria così nuova sia bene intesa.

Fra le pitture del più bello stile che siansi finora scoperte nei cimiteri di Roma, primeggia un Daniele in mezzo ai leoni, figurato sull'intonico di un nobile ingresso al cimitero di Domitilla (tav. 19, 1). Le parti della composizione sono in più luoghi rose dal tempo; ciò non ostante si raccoglie assai chiaramente che il Profeta sta sopra una roccia, alla quale i due leoni si appressano: egli ha le braccia stese in orazione: non è nudo, nè vestito alla persiana, nei quali due modi si è veduto finora dipinto e scolpito, ma veste una corta tunica cinta ai fianchi ed esomide, cioè che lascia svelata buona parte del petto e del fianco con tutto l'omero destro. La persuasione in che tutti siamo ragionevolmente che gli antichi artisti, segnatamente i migliori, conoscevan bene lo storico avvenimento che prendevano a rappresentare; e la piena fiducia, che ne dà il sapere, che erano ciò non ostante dal sacerdozio sorvegliati e diretti, ne sforza a rigettare il pensiero che in un argomento sì trito l'egregio pittore siasi grossolanamente ingannato, a segno da sostituire all'abito proprio una tunica, alla fossa una roccia o tumulo di terra, il cui concetto è diametralmente opposto all'idea di scavo o fossa, ove la sacra storia afferma che fu gittato il Profeta; e strano ci sembra che lo schizzo di questa sua bella invenzione dato ad esaminare, come era di dovere, a chi glie l'aveva ordinato, fosse a piena soddisfazione in quei primi tempi ammesso. Pertanto a fin che queste inverosimiglianze non abbian luogo, ragion vuole, che noi teniamo essere stato il pittore istruito a così inventare questo soggetto, perchè esprimesse non lo storico senso, ma il profetico. Poco difatti abbisogna, perchè s'intenda che l'uomo stante a braccia stese sopra un monticello, attorniato da feroci leoni e bramosi di divorarlo,

rappresenti in figura l'uomo Dio sul Golgota, circondato da' suoi nemici e crocifisso. Riguardando sotto questo rispetto la composizione, svaniscono ad un tratto tutte le inverisimiglianze e si scorge che l'inventore del modo di rappresentare il profetico senso del Daniele ai leoni si volle servire del tumulo di terra, per distogliere i riguardanti dal pensiero che vi si trattasse una pura istoria. Ed io mi persuado che all'intento medesimo abbia egli vestito il Profeta allegorico di tunica esomide, la quale nelle sacre pitture è sovente l'abito del buon pastore, affinchè messo in tal divisa caratteristica meglio determinasse il suo concetto di rappresentare colui, che pose la vita per la salute delle sue pecore.

Prima che passi oltre a dichiarare questa teoria del senso figurato con altri esempii, sento il dovere di eliminare una spiegazione, già data da altri al particolare della pittura; spiegazione che io dico irragionevole e ripugnante alla storia biblica: la quale per contrario se stesse, l'assurdo non vi si ravviserebbe, e la nuova interpretazione potrebbe forse rigettarsi come inutile e trascinar seco in rovina il nuovo canone di Teorica dell'arte, almeno pel caso proposto. Imperocchè oggi si leggono così spiegati questi particolari (*Bull. arch. crist.* 1865, p. 45): I leoni si lanciano contro il Profeta, la cui immagine, perchè meglio spiccasse, e per meglio piramidare la composizione, l'artista pose sopra un monticciuolo. Daniele veste tunica esomide, contro il costume più comune delle sue immagini in questa scena negli antichi monumenti, e leva le braccia all'orazione. Secondo questa interpretazione dovrebbe dirsi essere stato libero all'artista di porre come gli attalentasse il Profeta, e che egli prescelse metterlo sopra un monticello per un fine suo artistico. Ma se così fosse e agli artisti fosse lecito cambiare la fossa in un monticciuolo, non vi sarebbe modo d'intendere qual sacra istoria rappresentino. L'imagine del Profeta non aveva bisogno di partito siffatto per ispiccar meglio, e a ogni modo non era lecito inventare cosa contraria alla biblica narrazione, se si voleva figurare una storia; e il Borghini a ragione ha scritto (*Riposo*, I, 63, Siena 1787) che il pittore, quando dipinge l'istorie, deve osservare la verità di quelle. Le mille volte che incontriamo dipinto questo gruppo, non è mai accaduto di veder Daniele, che non ispicchi in mezzo a'due leoni. Ma neanche l'idea, che l'artista volesse con questo partito meglio piramidare la composizione, può essere sostenuta, cotanto essa è erronea. Imperocchè questo avvedimento di piramidare le composizioni è di moderna invenzione, e non solo fu ignoto agli antichi, ma neppure i nostri buoni autori della rinascenza ne ebbero alcun sentore; laddove di mettere in mezzo una figura più elevata delle altre che giacciono sul medesimo piano, si hanno esempii numerosissimi nell'arte antica e moderna. Di più nessun moderno ha mai insegnato a piramidare le composizioni, o sia i gruppi, quando è un uomo in mezzo ad animali, ma bensì quando è un uomo in mezzo ad altri uomini o ad altre umane figure, capaci di stare in un piano a un livello tra loro. Sicchè questa seconda ragione, data del monticciuolo che dicesi a tal fine introdotto, deve rigettarsi del tutto come insussistente: e così resterebbe ancora a spiegare questa novità, se fosse possibile in altro modo che nel nostro, ove è stabilito per teoria che tutte le particolarità contrarie alla storia possono essersi introdotte a fin di significare il senso profetico. La qual teoria ad esprimerla con locuzioni tolte in prestito da S. Agostino, può formolarsi in questo modo:

Quidquid in repraesentatione rerum gestarum neque ad historiae neque ad naturae veritatem proprie referri potest, figuratum esse cognoscas.

Un altro racconto trovo io essersi figurato in modo così discorde dalla sacra istoria, che se non si accetta la teoria del senso figurato, riesce impossibile spiegare con ragioni mendicate dall'arte. È il sacrifizio di Abramo, scolpito in bassorilievo sopra un sarcofago di Tolosa (tav. 319). Sta il Patriarca per sacrificare il figlio, il quale gli si vede ginocchione innanzi e colle mani avvinte a tergo. Con ciò la composizione sarebbe compiuta, perocchè il sacro

testo dice espressamente che si avviarono soli al monte padre e figlio: anzi avverte che neanche i servi eran presenti, avendoli Abramo lasciati a piè del monte coll'asino, ordinando loro che lo attendesser ivi: *expectate hic cum asino*. Che vuol dir dunque che Abramo ha intorno a sè più persone e parla con una di esse d'aria assai giovanile, e vi si vede ancora ivi il giovane medesimo, ripetuto di nuovo e in atto di chiamare a sè col gesto della mano, e dietro a lui alcuni che il seguono: a destra poi che vi fa quella donna velata che gli sta accanto? Di certo non è possibile strigarsi da queste domande scusandone l'inventore, come se ciò avesse potuto fare con intenzione di rappresentare la sacra storia. Ma se noi supponiamo che abbia egli avuto in mente non il senso storico, bensì il senso figurato, la composizione di lui diventa tosto tutt'altro che una somaraggine d'uomo ignorante. Perocchè siccome il sacrificio di Abramo era prefigurativo del sacrificio della croce, col quale si doveva stabilir il nuovo patto e la nuova Chiesa; così s'intende bene che la Chiesa, insieme col suo sposo Cristo, seguito dai suoi Apostoli, è ivi presente al sacrifizio; e che nella persona la quale parla ad Abramo è espresso egli medesimo, in vece del suo Angelo che gli svela il mistero dell'agnello sostituito ad Isacco; e in quella figura, che fa gesto di chiamare, è una ipotiposi del discorso relativo alla vocazione delle genti, delle quali fu dato ad Abramo, pel merito della sua ubbidienza, di prefigurare il futuro riparatore e ne ebbe perciò il nome di padre delle nazioni. È ben chiaro adunque, che le particolarità estranee e spesso opposte alla storica narrazione vi sono introdotte, quando si vuole rappresentare il senso profetico di alcun biblico racconto.

Siane una prova novella il fatto dei tre giovanetti ebrei, che rifiutano adorare la statua di Nabucco. Il coperchio di sarcofago, che è in S. Ambrogio di Milano, introduce in questa scena l'astro profetico di Balaam che risplende in alto, a cui è anche volto uno dei tre giovani. La medesima aggiunta della stella rivedesi in altro coperchio di sarcofago, scoperto non ha guari in Francia; ove anche vedesi uno dei tre giovani additare l'astro. Il terzo monumento che ripete questo particolare estraneo alla storia descritta in Daniele fu veduto dal Wiltemio che ce ne ha lasciato un bozzo (*Luciliburgensia*, *Icones*, n. 97): ivi è la stella e due di essi l'additano. Questo particolare che non è possibile di spiegare colla storica narrazione del libro di Daniele, dimostra ad evidenza che si è voluto indicare il senso profetico di quell'avvenimento; perocchè si volle dimostrare che i tre giovani ebrei furono tipo dei tre Magi che, rifiutata l'idolatria, seguirono la stella che li condusse all'adorazione del vero Dio. Che poi un tal intendimento siasi avuto di fatto dall'artista inventore, il conferma l'intera trasformazione dei tre giovani ebrei nei tre Magi, che vedesi fatta in due altri sarcofagi, l'uno in Ancona, l'altro in Tolentino: nei quali i tre giovani portano in mano il bastone viatorio; e se la stella non vi è espressa, non ne manca un certo indizio, nell'attitudine data loro di guardare in alto e quasi additarla. Inoltre il citato monumento del Luxemburg ha il doppio pregio di avere insieme espressa la stella e dato ai tre giovani il bastone viatorio.

La teoria del senso storico e del senso figurato non è solo necessaria per interpretare gli avvenimenti narrati nel vecchio Testamento: essa è di somma importanza per ispiegare i sensi dommatici che si rinchiudono, per universale dottrina dei santi Padri, negli avvenimenti della legge nuova. Perocchè ancor questi avvenimenti furon figura di ciò che Cristo opererebbe nella Chiesa, specialmente per mezzo dei Sacramenti, trasformando in sè e coi più stretti vincoli a sè stringendo le anime redente dal peccato. Quindi derivansi i mistici sensi che ai miracoli operati da Cristo sogliono dare i santi Padri, trasportandoli a significare la grazia comunicata ai fedeli per mezzo dei Sacramenti, specialmente pel più divino di tutti che è l'Eucaristia, nel quale non solo i suoi doni ma sè stesso comunica il Salvatore del mondo.

Premesse le quali avvertenze non ci sarà molto arduo l'intendere, perchè nel figurare il miracolo di Cana vedasi sui vetri cristiani (tavv. 169, 2-7; 170, 1; 187, 1) costantemente introdotta una settima idria, quando la Scrittura sei idrie sole narra essere state poste nel convito e non sette. La ragione si è che il numero sette, alludendo alla pienezza della grazia, significata nei sette doni dello Spirito santo, si è voluta esprimere nel miracolo della trasformazione, il quale in sommo grado figura il cambiamento della sostanza di pane e di vino nel corpo e sangue di Gesù Cristo. Il qual dommatico senso se alcuno rifiuta dovrà render ragione di questo particolare, il quale, per essere tanto risaputo il racconto di Cana e pure sì costantemente contro la storica verità rappresentato, non potrà mai rivocarsi ai possibili sbagli di artisti ignoranti. Alla cena del pesce dei sette discepoli di Cristo sul lago di Tiberiade danno i santi Padri un senso eucaristico, e il senso medesimo attribuiscono alla moltiplicazione dei pani e dei pesci. Se queste spiegazioni e questi sensi non si suppongono, ci riuscirà impossibile dicifrare la composizione, più volte replicata nelle stanze prossime alla cripta dei Pontefici nel cimitero di Callisto (tavv. 5, 2; 7, 4; 8, 4; 9, 3). Ivi son figurati i sette discepoli, sedenti a mensa e cibantisi del pesce. Ora che siffatta rappresentanza storica abbia qui un senso eucaristico cel dà a conoscere fuori di dubbio quella serie di cofani, colmi di pane, che veggonsi schierati davanti alla mensa. Provasi adunque ad evidenza, quanta in cose simili non può cercarsi maggiore, che l'arte cristiana ha trovato un mezzo sicuro di rappresentare il senso profetico e dommatico dei racconti biblici, sì del vecchio come del nuovo Testamento, servendosi di determinativi i quali, per essere spesso contrarii, sempre estranei alla storia del fatto rappresentato, necessariamente debbono essere così spiegati da noi, per non cader nell'assurdo ed incredibile supposto, che i pittori e gli scultori lavorarono di capriccio, e la Chiesa si stette a guardare senza dirigerli, nè porvi riparo, in un'epoca nella quale essa creava la nuova arte che meritamente appelliamo cristiana. Senza voler esser qui troppo lungo moltiplicando esempii in una materia che avrà nell'opera tante conferme, quante sono le pitture e sculture, che così spiegate riescono ammirabilmente istruttive; io non posso passare in silenzio un monumento che a bella posta mi son riserbato di citare qui, il quale ha un valore immenso nella presente questione e convincerà anche i più diffidenti e riottosi, dimostrando alla stess'ora e che la Chiesa non rappresentò i fatti nel solo senso storico, ma spesso anche nel figurato, e che tal dottrina era sì nota e volgare a quei dì, che si poteva fare in certo modo a fidanza nelle invenzioni, tuttochè nuove o almeno assai rare.

A più d'uno dei miei lettori sarà fuor di dubbio venuto in mente quel monumento al tutto singolare, al quale, mentre scrivo, ho tenuto lo sguardo. Io intendo il piccolo vetro (tav. 168, n. 35) da me altra volta publicato, e che ho voluto deporre nel Kircheriano, perchè attestasse ivi solennemente quale e quanta importanza io sempre gli ho attribuito in questa materia. La rappresentanza ne è semplicissima; una triglia posta a giacere sotto una folta pergola di cucuzze, dalla quale pendono sette omonimi frutti. Bramo di sapere se v'è alcuno che considerando questa composizione non si senta passar per la mente il delfino dipinto nelle selve, che Orazio noverò tra le stravaganze dell'arte. Dovrà dunque riputarsi uno stravagante l'artista che accoppia la triglia colle cucuzze? Al contrario. Egli ha il merito di porre il suggello con questo monumento prezioso, alla teoria che ho di sopra stabilita, non potendosi naturalmente spiegare il rapporto della triglia colla pergola della cucuzza, sotto alla quale è invece notissimo che deve esser dipinto Giona che dorme o riposa. Chiaro è dunque, che se l'artista sostituì il pesce a Giona, non potè farlo che in senso figurato: e poichè tutti sapevano dal Vangelo che Giona fu tipo di Cristo, chiaro è altresì che egli ha voluto sostituire a Giona non Cristo medesimo, ma il pesce enimmatico, o sia l'ΙΧΘΥC, che, come altrove si dirà, nelle lettere contiene le iniziali del sacrosanto nome. Sicchè

appar manifesto che il pittore facendo una cosa che *neque ad historiae neque ad naturae veritatem referri potest,* non altro volle rappresentare che il senso figurato.

Poichè mi pare di aver detto bastevolmente sopra questo importante argomento, additando la via di cercare i sensi figurati, la cui pratica introdotta dalla Chiesa e resa molto agevole ai fedeli dalla viva voce dei pastori e dalla lezione dei loro scritti, sembrava quasi smarrita, e con ciò avendo definita e dichiarata la propria natura dell' arte cristiana; passo a trattare delle parti, nelle quali ella dividesi come arte del disegno.

CAPITOLO NONO

DELLE PARTI NELLE QUALI L'ARTE SI DIVIDE

In questo capo intendo dichiarare di quali parti si compone l'arte del pittore e dello scultore, perchè tra me e i miei lettori non resti alcun equivoco il quale ci faccia inutilmente disperdere il tempo.

Il Borghini (*Riposo,* I, 61) divide la pittura in cinque parti: in invenzione, in disposizione, in attitudini, in membri ed in colori; e la scultura nelle prime quattro e massime quando si fanno l'istorie in basso rilievo; perchè quando si fanno le statue sole, tutte ritonde, non vi occorre la disposizione, ma solo le altre tre, cioè l'invenzione, le attitudini e i membri. Noi la pittura divideremo in invenzione, in disegno, che è chiamato da lui membri, in attitudini, cioè espressione ed azione, in disposizione, cioè composizione, e in colori: e la scultura in invenzione, in disegno, in attitudini, in disposizione o sia composizione, la quale ultima parte non le conviene se non quando sono più figure in intero tondo o in solo rilievo. Quanto ai colori, che la scultura talvolta toglie in presto dalla pittura, non è d'uopo trattarne particolarmente, poichè non ha leggi sue proprie.

Vediamo della invenzione. Ogni artista che vuol rappresentare alcuna cosa deve in prima essersene formato un concetto: questo concetto volendo egli vestire di forme sensibili, ha d'uopo rivolgersi alla fantasia, che gli somministra le imagini e i simboli e il luogo: ciò io dico invenzione del soggetto. Altri fa consistere l'invenzione soltanto nel trattare che alcuno fa nuovi soggetti: ma ciò è poco. Altri pone l'invenzione in ciò che alcuno imagina alcune parti soltanto, quando il tutto è noto; ovvero imagina una certa disposizione di esse parti soltanto. La qual definizione non è esatta, perchè non comprende tutto il soggetto. Il Borghini, nel luogo

citato più sopra, chiama invenzione quell'istoria o favola, o quell'uomo o Dio che rappresenta la pittura e la scultura, nel che ei dice presso a poco della opera ciò, che noi diciamo della causa di essa. Alla invenzione sono subordinate le altre parti, e in prima il disegno, il quale consiste nella forma sensibile che si dà al concetto della mente; dal quale disegno, se è pittura, non può separarsi il chiaroscuro, ossia il lume e l'ombra, perchè rappresentando essa i corpi sopra una superficie piana, questi appaiano come sono in natura, tondi, concavi, convessi, aspri, lisci e in altri ed altri modi che occorrono, acciocchè l'obietto, che si vuole, fedelmente rappresentino. Alla invenzione appartengono le note caratteristiche, insegne e contrassegni, l'espressione che consiste nella configurazione e nei gesti del volto, e l'azione che rappresenta i gesti e la configurazione del corpo e delle membra. Ciascuna parte di un tutto deve avere il suo posto; e questo è l'ufficio della disposizione o sia composizione. E notar debbo che col nome di composizione si appella volgarmente ancora il soggetto colle sue parti inventato ed eseguito, sia esso tutto un quadro, siano i singoli gruppi di esso. Onde è che la composizione dividesi in generale e particolare. Alla composizione generale appartiene l'equilibrio, alla particolare il piramidare, onde si dice equilibrare la composizione, piramidare il gruppo. Se una composizione consiste di un gruppo, chiaro è che si potrà dire così bene equilibrare il gruppo, come piramidarlo. Ma il senso delle due voci è diverso. Poichè la composizione o il gruppo si equilibra, quando gli oggetti si distribuiscono sulla superficie in modo, che non vi sia una parte vuota e un'altra piena, e il gruppo si piramida quando ha maggior base che punta, e gli si dà forma rotonda il più che sia possibile nel suo rilievo, non mettendo le figure in fila sopra un medesimo piano, ma dando loro una profondità proporzionata all'impianto (Mengs, *Opp.* vol. II, p. 289, *ed. Bassan.* 1783). Questa disposizione fa sì che le figure principali siano in un secondo piano relativo, non assoluto, il che sarebbe un errore. Così il predicatore o l'attore che parla dal pulpito o dal palco è relativamente in un secondo piano ma non assolutamente. Il piano adunque si può considerare doppiamente, perchè vi ha il piano di prospettiva, e dicesi essere in secondo piano la figura che è più addentro nel quadro, e così in terzo piano e in quarto: e vi ha un piano che sormonta l'altro, come nei bassirilievi e nelle pitture, ove la scena si divide in due o più piani, senza che le figure perciò stiano più addentro nel piano secondo che nel primo: questo piano si chiama con proprio vocabolo *zona*.

Il d'Agincourt (*Storia dell'arte*, vol. III, p. 84, *ed. Prato*), considera nel gruppo di Venere, Elena e Pito, bassorilievo greco del museo di Napoli, una specie di piramide, perchè la piccola statua di Pito, dic'egli, è situata sopra un pilastro; e ne loda perciò la scultura antica che sapeva legare sopra una stessa linea le parti essenziali di un soggetto senza il soccorso di piani sforzati e di gruppi moltiplicati. Ma questa maniera di comporre, usata in tutti i tempi, non ha nulla che fare colla invenzione al tutto moderna di ciò che dicesi piramidare un gruppo, cioè di evitare che le persone introdotte stiano in fila sopra il medesimo piano.

Dalla distribuzione dei piani deriva la prospettiva, e da questa, nella pittura, il necessario degradare delle tinte, e della quantità dei corpi, e il farli solamente abbozzati, e non finiti al pari di quelli che stanno nel primo piano alla menoma distanza dal riguardante. Nella scultura in basso rilievo le figure e i corpi dei secondi piani e dei terzi, relativamente ai primi, debbono tondeggiar meno, e apparire viemaggiormente schiacciati.

Fra le parti, nelle quali si divide la pittura e la scultura, la sola invenzione dipende dall'artista, e di essa tratterò qui; le altre saranno spiegate nei libri seguenti in quanto riguardano l'arte cristiana, cioè dal lato dell'uso che gli scultori e pittori della classica età cristiana ne hanno lodevolmente fatto.

CAPITOLO DECIMO

DELLA INVENZIONE, O SIA DELL'ARTISTICO LINGUAGGIO

OVE DELLA COMPENETRAZIONE E DELLA FIGURA DETTA METAFORA, DELLA ALLEGORIA, DELLA PERSONIFICAZIONE, DELL'IPOTIPOSI DEL DISCORSO

L'invenzione è il ritrovamento della cosa che deve rappresentare ai sensi il concetto dell'artista: questo ritrovamento non si fa senza il concorso della fantasia, come ho detto innanzi, dalla quale il concetto ideale prende le forme di che vestirlo e renderlo sensibile. L'imagine può esser di una figura sola, accompagnata dalle sue note caratteristiche, le quali ne determinino il significato, e può essere di molte figure messe in relazione fra loro, ciascuna colle proprie insegne e coi proprii contrassegni, perchè rappresentino la parte che loro è assegnata nella composizione.

Dei caratteri di ciascuna figura sarà detto nei libri seguenti; ora della invenzione in generale dico che essa, rappresentando un'istoria, è soggetta alle leggi stabilite dagli antichi, che riguardano le tre unità, di azione, di tempo e di luogo; quantunque bisogna notare, che or l'una or l'altra di queste unità non si vedono osservate dagli artisti di quella classica età. Quanto al numero delle persone, sappiamo che gli antichi ebbero per legge di porre poche figure, e si astennero del tutto dall'aggiungerne, a solo fine di non lasciar, come dicesi, campo vuoto, alla maniera di alcuni pittori moderni di certe scuole, i quali adoperarono figure che non significavano niente, nè si curarono di ciò, ma solo che stessero ivi per riempire, dicevano essi, e fare effetto.

Riguardo alla unità di azione e di tempo e di luogo ho notato da pezza e divulgato per le stampe (vedi i miei Vetri ed. sec. p. 2 e 27) l'uso che vi fu una volta di unire insieme, in una persona o in un gruppo, espressioni ed azioni di tempi e di luoghi e di persone diverse; il qual modo d'inventare io chiamai con nuovo vocabolo *compenetrare,* e dirò ora *compenetrazione* l'opera che si fa di unire in una

sola persona istorie diverse, ovvero azioni e tempi e luoghi successivi.

Due sono le maniere di compenetrazioni; la prima riguarda il senso profetico; e si fa quando ad una persona storica, a cui appartiene il fatto che si vuol rappresentare, si sostituisce la persona alla quale profeticamente quel fatto si riferisce. Ezecchiele, che risuscita i morti, fu figura di Cristo, della cui missione divina era contrassegno e prova certa il risuscitare che faceva a novella vita i defunti. Sarà una compenetrazione, se in luogo del Profeta, che ne fu figura e tipo, si rappresenta Cristo, che è il figurato, nell' atto medesimo di comandare alle ossa che si rivestano di muscoli e di pelle, e ravvivate dallo spirito si drizzino in piedi. Mosè alla rupe fu figura di Cristo, nel quale dovevano creder le genti simboleggiate dagli ebrei nel deserto; fu anche figura del nuovo legislatore, che Cristo lasciò per suo vicario in terra: e sarà una compenetrazione quando or Cristo or Pietro batte la rupe e dà bere alle genti. L' arca di Noè fu figura della Chiesa, e Noè che si salva dentro di essa, figurò le anime, le quali pel battesimo entrate nella Chiesa si salvano; e la colomba che torna col ramo di olivo significò la pace o sia la riconciliazione di Dio coll' uomo. L' arca fu ancora figura di risurrezione perchè per tal mezzo Noè sottrasse il suo corpo dalle acque del diluvio vivo e sano: ed è una compenetrazione il vedere un fedele sostituito a Noè nell'arca, e la colomba che gli reca il ramo di olivo, per significare la salute eterna di quello spirito e la pace o sia il beato riposo in Dio dell' anima e la futura risurrezione del corpo. Questo modo di linguaggio artistico, che diciamo compenetrazione, corrisponde a quella rettorica figura che chiamasi metafora, e si fa quando al carattere di una persona si sostituisce quello di un' altra, per certa similitudine che passa fra loro, e però il re, a modo di esempio, si chiama pastore. Così nel linguaggio artistico Cristo si figura sotto le sembianze di una pecora, a cui si danno perciò le note caratteristiche del nimbo e del monogramma, accompagnato dai segni di sua divina natura α, ω. Cristo medesimo si rappresenta in abito di pastore (tav. 340), rilevandone il nimbo il metaforico significato.

L' altra maniera di compenetrazione consiste nell' unire in un sol punto azioni delle medesime persone e scene successive, maniera usata nell' arte profana e chiamata sintetica, come quando si uniscono in un tutto i singoli e successivi momenti di un dramma. La continuazione e il termine di un avvenimento sono così rappresentati, senza duplicare le figure principali. Siane esempio Pietro arrestato dai Giudei presso la rupe che scaturisce acqua, percossa dalla sua verga (tav. 365); ma egli non vi è rappresentato due volte nelle due scene diverse, come in altri sarcofagi. Altra volta Cristo pone una mano sul capo del cieco nato e nell' atto medesimo si volge indietro, ove l' emorroissa gli tocca l' estrema falda del pallio (tav. 364). I quali due prodigii ebbero luogo in tempi e siti diversi. Altrove (tav. 319) moltiplica i pani e i pesci, ha dinanzi le ceste colme di pane, e presso di esse la cananea genuflessa, che dimanda di satollarsi delle briciole che cadono dalla mensa. In altro sarcofago (tav. 316) Cristo, mentre predice a Pietro la triplice negazione, ha davanti a' suoi piedi una donna che tocca il lembo del pallio. Non voglio passare in silenzio il gruppo d'Adamo ed Eva, le tante volte ripetuto in pittura e scultura, nel quale più scene successive vedonsi compenetrate insieme. Imperocchè il serpe attorcigliato all' albero parla ad Eva; questa ha in mano il frutto dell' albero, e intanto Adamo fa gesto di scolparsi con Dio e accusa la moglie che gli ha dato il pomo; in pari tempo vedonsi ambedue essersi coperti colla foglia; le quali scene, unite in un tutto, con sole due figure, rappresentano i varii punti e successivi di quell'avvenimento. Queste rappresentanze, se sono di mal gusto, hanno tuttavia il merito di servire per ricordare tutti i tratti di quella sciagurata caduta.

Come la metafora, così l' allegoria è ancor essa osservabile nel linguaggio artistico, ed anzi vi domina quanto il senso figurato, il quale un' allegoria appunto è definito da S. Paolo (*Gal.* IV, 24), ove

interpretando il mistico senso dei figli da Abramo, avuti, l'uno da Sara, l'altro da Agar, avvisò che quell' avvenimento, narrato nella Scrittura, era un' allegoria di ciò che doveva poi avverarsi nei due popoli, l' ebreo e il gentile, entrati nella Chiesa. In tal senso la vendemmia, la pesca, la corsa, sono allegorie rappresentate nelle pitture cimiteriali al pari dell' agnella fra due lupi in Pretestato (tav. 39), il cui senso allegorico è determinato alle persone di Susanna e dei due seniori, o sia giudici del popolo, dalla epigrafe sovrapposta alla pecora ed ai due lupi, SVSANNA, SENIORIS (1). Della vendemmia abbiamo alcuni esempii. Del resto è appena necessario far avvertire che vi si rappresenta in due sensi diversi, e che qui non la ho noverata se non nel senso di allegoria, secondo la quale la vigna è la Chiesa, e il frutto di essa sono le opere dei giusti: nel qual senso medesimo è talvolta rappresentata l' otre, o la botte piena di mosto che va ad esser deposta nel cellaro. Nel secondo senso essa vendemmia rappresenta una delle quattro stagioni, le quali sogliono significare il corso del mondo presente e la fugace natura di esso, non meno che la futura risurrezione. La corsa circense, della cui allegoria si serve più volte il santo apostolo Paolo, ha un ben raro ma grandioso e pieno esempio in una pittura del cimitero di Trasone; converrebbe esser ben ciechi a non riconoscerla, e ben arditi a dichiararla di origine pagana, non ostante il Tobiuolo che nel centro della volticina vi è dipinto. A questa allegoria si riduce il simbolo del cavallo circense, che più di una volta si è veduto a piè delle epigrafi cristiane. Ma di ciò a suo luogo sarà pienamente trattato.

Comechè le narrate figure siano un bell' ornamento dell' artistico linguaggio, a me sembra che non meno l' abbelli lo stuolo delle *personificazioni*, che danno corpo e forma umana alle idee astratte, alle sostanze spirituali, e alla natura stessa sensibile. Di questo linguaggio, stabilito già nelle scuole, fecero uso gli artisti cristiani, perchè opportuno ed anzi indispensabile in certi casi ad esprimere l'idea concetta. A tale effetto ritennero essi parte delle imagini caratteristiche già adoperate nell' arte, molte però della medesima natura ne introdussero, le quali fino al dì d' oggi per lo più non sono state ravvisate dagl' interpreti della sacra iconologia. Ma poichè di queste darò appresso un intero libro, non occorre che io ne rechi esempii, e mi rivolgo invece ad altra figura dell' artistico linguaggio, non inferiore al merito e alla importanza di questa.

L' *ipotiposi del discorso* è quella che dà forma sensibile alle cose che diconsi dalle persone dipinte o scolpite. Il vocabolo rettorico, da me introdotto, è nuovo in questo significato, come la dottrina che insegna ora per la prima volta a riconoscerlo nell'artistico linguaggio. Io non so che alcuno siasi in questo senso reso conto di quel gallo, che vedesi scolpito e dipinto, or accanto al Salvatore che parla con Pietro, ora presso l'Apostolo, or nel mezzo di ambedue. Tutti san dire che, il gallo in questa scena è collocato dall' artista per significare la predizione di Cristo, espressa così nel Vangelo: *antequam gallus cantet... me negabis.* Essi ne hanno inteso praticamente il senso, ma non l' han saputo elevare a principio. Supposto di fatti che le solenni parole di Cristo o s' ignorassero o fossero sott' altra forma espresse men chiaramente, essi avrebbero cercato in vano dallo storico racconto la spiegazione dell' intervento di questo animale. Allegherò in conferma di questa proposizion mia un fatto. Io mi son provato più volte ad esporre a persone sagaci, esercitate, dotte, un' altra ipotiposi del discorso, men nota è vero, ma non meno chiara e solenne tra i biblici racconti. In un avorio di Werden (tav. 449) vedesi figurato un uomo, vestito di

(1) Lo scambio dell' *e* in *i*, nei plurali, ond' è che si legge *senioris* in vece di *seniores*, come altrove *omnis* in luogo di *omnes*, è notissimo per molti esempii nell' antica ortografia.

tunica esomide, con bastone ricurvo in mano, al quale si appoggia, ed eleva la destra, parlando ad alcuni che sono in abito cittadino e si avviano fuori di città verso di lui. Presso all'uomo che parla vedesi strisciare a terra una vipera, e quivi stesso sorgere un albero fronzuto, che un uomo barbato e robusto, in tunica e pallio, sta per tagliare dalla radice colla scure che ha nelle mani. La composizione a tutti è sembrata sempre un enimma per queste due circostanze, che tutti vedevano dover servir loro a determinare l'artistico gruppo. Ebbene essa è un'ipotiposi bella e buona del discorso tenuto dal Battista ai Sadducei e Farisei, che usciti di Gerusalemme si presentavano a lui, per ricevere di sua mano il battesimo di penitenza. Egli diceva loro (MATTH. III, 7): Progenie di vipere, chi vi ha ispirato il buon pensiero di sottrarvi alle ire di Dio? Fate adunque uso della grazia, fate frutto degno di penitenza, cioè pentitevi efficacemente ed emendatevi; perocchè già la scure è posta alla radice degli alberi e ogni albero che non fa buon frutto sarà tagliato e gittato ad ardere nel fuoco: *Progenies viperarum, quis demonstravit vobis fugere a ventura ira? Facite ergo fructum dignum poenitentiae. Iam enim securis ad radicem arborum posita est: omnis ergo arbor quae non facit fructum bonum excidetur et in ignem mittetur* (MATTH. *ibid.* 10). Non si ometta di notare, che l'uomo, il quale ha elevata la scure per tagliare dalla radice l'albero, veste tunica e pallio, cioè un abito che non è da campagnuolo, sibbene di uomo apostolico.

Ho dichiarato di sopra qual rapporto s'abbiano insieme l'allegoria e il simbolo, che a mio avviso è ancor esso un'allegoria, ma compendiata. Fa quindi parte del linguaggio artistico e ne tratterò diffusamente nel libro terzo.

CAPITOLO UNDECIMO

DEL TRIPLICE NESSO DEI SOGGETTI BIBLICI FRA LORO

Fra le novità utilmente introdotte nello studio e nella interpretazione delle cristiane pitture e sculture, parmi sia da noverar quella che consiste in cercare ed esporre il nesso che insieme lega i disparati soggetti, dagli abili artisti disposti e uniti sopra un sol monumento. Allorchè un sedici anni addietro stampai per la prima volta alcune spiegazioni siffatte, le quali mi parvero non tentate e forse neanche imaginate fin a'dì nostri (1), io era convinto che gli artisti cristiani non avevano dovuto tenere in ciò altra via da quella delle scuole di quella classica età, nelle quali, tranne il caso di unire insieme varii soggetti per semplice ornato, tutte le volte che di molte rappresentanze compongono un tutto, v'è sempre un'idea generale che a quelle composizioni presiede, e che forma perciò, oltre al senso che chiamerò parallelo e indipendente, la base di un concetto più generale e comune a tutte quelle rappresentanze. Dopo quelle mie prime esperienze la dottrina è sembrata sì certa, che oggi non v'è più ragionevole timore che altri sorga ad oppugnarla. Ho veduto con piacere essere accettato e adoperato persino il nome dato a questo artistico linguaggio, che paragonai ad una ben intesa Omelia, la quale risulta dall'interpretato nesso.

Gli antichi artisti cristiani aver dovevano una ragione che regolava la scelta dei soggetti, da loro scolpiti sulla faccia di un sarcofago, o sopra alcuna volta cimiteriale, o intorno ad una nicchia di arco-

(1) Qualche indizio di questo nesso, balenato alla mente degli interpreti, se ne ha invero nella esposizione del sarcofago, allora in S. Maria Maggiore, stampata da Nicola Ratti (*Atti della pont. acc. di arch.* t. IV, p. 51 seqq.).

solio: questo concetto dominante, questa idea superiore, che non era il semplice fatto, vestir doveva il carattere medesimo, che le particolari rappresentanze, le quali se non sono figurate in istorico senso, un altro certamente ne hanno, che profetico, dommatico, ovvero morale si appella; e come le riunioni di soggetti in senso storico si seguono l'una l'altra, senz'altra ragione che la successione dei fatti, così le unioni in senso figurato star debbono insieme per quel concetto superiore che ha preseduto nella mente dell'artista alla loro scelta, e che è dovere dell'interprete andar cercando.

Pubblicai la prima volta alcune spiegazioni interpretando i Vetri cimiteriali, e allora promisi che, nella grande opera da me intrapresa, avrei similmente interpretato simili soggetti in un tutto uniti. Stando a quelle promesse ho in tal guisa disposta la Dichiarazione delle tavole che il nesso, ovunque il monumento lo richiede, sia ancor esso indicato e dimostrato. E potrei veramente rimettere il lettore ai singoli passi della Dichiarazione, ove se ne tratta, ma parmi util cosa che in questo capo qualche saggio ne dia, il quale l'importanza dell'argomento apertamente in questo luogo dimostri. Prendo a questo effetto il nobilissimo sarcofago, oggi lateranense (tav. 350), famoso per l'audacia di spiegazioni arrischiate, e non meno famoso per le toccate memorabili sconfitte.

Il sarcofago ha la sola faccia davanti ornata di sculture, le quali son divise in due piani o sia due zone, l'una all'altra sovrapposte. Il centro di mezzo è occupato dai busti di due nobili coniugi, scolpiti nel concavo di una conchiglia; ed è questa dualità, io credo, la ragione perchè la fronte del monumento sia così divisa: difatti vediamo che l'interno della cassa è ugualmente diviso da un listello che risalta nel mezzo, sul quale assettar dovevasi la tavola di marmo che servisse di letto al secondo cadavere che in quell'urna si sarebbe deposto. Di sotto alla conchiglia che racchiude i due busti è una rappresentanza, la quale fa d'uopo che separiamo dal nesso generale, poichè è indipendente; di che è prova anche il vedere, che quando i marmi sepolcrali non hanno altra figura che il busto o i busti nella conchiglia, sotto ad essa è nondimeno talvolta un soggetto scolpito, come in quest'urna.

Messi da parte i due busti col soggetto ad essi sottoposto, le due zone si possono comodamente dividere in quattro parti, due da sinistra e due da destra, le cui composizioni son legate fra loro col nesso di un discorso, che è quello che noi cerchiamo.

Non debbo omettere in questo luogo che Giovanni L'Heureux, dettosi con nome traslato *Macarius,* il cui lavoro intorno alle imagini sacre ho io tempo fa dato alle stampe (1), si è sforzato di mostrare, che tutti i soggetti dipinti o scolpiti nei cimiteri significano indistintamente resurrezione. Egli adunque non conobbe che dovesse cercarsi un senso discorsivo da uno ad altro soggetto, il quale aveva guidato alla scelta e preseduto all'ordine o disposizione che si era data ai soggetti già scelti.

La prima parte della vasta composizione, di cui imprendo a fare l'analisi, rappresenta la creazione dell'uomo e la sua elevazione allo stato soprannaturale: segue di poi un gruppo nel quale sono messi sott'occhio i due progenitori già decaduti dallo stato di grazia e di giustizia originale; ma con loro è figurato il promesso Redentore che porta nelle sue mani l'agnello e il fascio di spighe, ambedue simboli della sua carne e del doppio sacrifizio; il cruento simboleggiato dall'agnello, e l'incruento dal fascio di spighe.

(1) *Hagioglypta, sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores, praesertim quae Romae reperiuntur, explicatae a* Ioanne L' Heureux (Macario), *Lut. Paris.* 1856.

Nel piano sottoposto è rappresentata la seconda parte di questo discorso. La predizione del figliuol di Dio (1) futuro liberatore è già compiuta; la donna e il suo figlio divino hanno schiacciato il capo al serpente; l'uomo perduto, rappresentato dai tre Magi, torna dalle vie sue pessime e riconosce il Redentore. La fede che illumina le genti è rappresentata dal cieco nato, che riceve la luce degli occhi dalle mani del Messia riparatore.

Il Redentore si manifesta al mondo a quei contrassegni che furono già predetti dai Profeti, cioè a'suoi miracoli: e questo è il senso della terza parte di questa ammirabile composizione. Tra i miracoli, a disegno sembrano scelti quei che l'esordio, il mezzo e il fine della predicazione di Cristo dimostrano; il primo miracolo di Cana, l'ultimo di Betania, il medio avvenuto nel deserto: nella quale scelta pare che l'artista abbia avuto anche la bella idea di ricordare l'eucaristia e la risurrezione, sia come sacrifizio, sia come sacramento; i quali due dommi sono il perno, intorno a cui si aggira la nostra fede e la vita della Chiesa.

La qual Chiesa efficacemente rappresentano i tre soggetti della parte quarta di questo dommatico discorso. Questi appartengono tutti a Pietro, il cui sommo magistero nella Chiesa fondata da Cristo era il domma vitale di questa età specialmente, nella quale i Donatisti scismatici dommatizzavano trovarsi fra loro soltanto la vera Chiesa.

Tal è l'idea dominante e questo il nesso, se non erro, evidente e mirabile che sembra insieme collegare con stupendo ordine le quattro parti di questa veramente singolar composizione. Essa è un'omelia, come già dissi, dichiarativa dei principali punti di nostra fede, essa è una confessione in bocca ai fedeli quivi sepolti di quelle verità che danno loro la vita eterna.

Resta ora il soggetto messo, per così dire, fuor d'opera, sotto la conchiglia. È questo un Daniele ai leoni, figura della passione e risurrezione di Cristo, simbolo del cristiano che spera, a cui si promette la salute e la risurrezione per quel mistico pane che è Cristo, il quale è per divina virtù somministrato al Profeta da Abacuc, a lui per angelica mano introdotto.

Potrebbe al certo questa interpretazione dare una bastevole idea di ciò che è il nesso profetico e dommatico: ma io penso che in sì importante argomento non sarà superfluo allegarne un secondo esempio; e prescieglierò una pittura che m'è cara, come quella della quale reduce in Italia fin dal 1856 portai meco l'interpretazione, che vidi non essere stata esposta, nè imaginata da veruno. Io ne dico quanto basta nella Dichiarazione, ma non ne son tuttavia contento, se qui nol ripeto, e tutte le volte che a me se ne porgerà il destro.

È uno dei cubicoli singolari del cimitero di Callisto presso la cripta dei Pontefici, le cui pareti mostransi adorne di più soggetti dipinti (tav. 7). Due ne ha la parete d'ingresso, tre la parete sinistra, essendo il quarto perito, tre la parete di fronte che è al livello medesimo; la parete destra essendo perito l'intonico, ne è del tutto priva, ma facile è il supplirli al confronto di un vicino cubicolo.

Adunque sulla parete d'ingresso a sinistra (n. 1) un personaggio batte la rupe, sulla parete d'ingresso a destra (n. 5), una donna sta per attinger acqua dal pozzo: poco discosto e in un secondo piano, un uomo assiso legge un volume.

(1) Niuno finora ha avvertito che sul bambino, in luogo di una stella ne son rappresentate tre in forma di tre globetti che il primo dei Magi addita ai compagni. È questa una dimostrazione di fede contro gli Ariani, perocchè siccome la stella è simbolo di Cristo vero Salvatore, o sia della sua natura divina, così il numero tre ne significa le tre divine persone in quella divina natura inseparabilmente congiunte.

L'uno e l'altro soggetto preludono alla gentilità convertita: vi prelude la roccia del deserto, vi prelude la donna che è la Sammaritana: *Samaria namque*, dice S. Agostino (*Serm*. CCII *de Epiph*. 2), *pro idololatria posita est*, a cui Cristo rivelò essere venuto il tempo (predetto da Malachia) quando non si adorerebbe Iddio in Gerusalemme, nè in Garizim, ma da per tutto. Il quale discorso di Cristo è messo abilmente sott'occhio, per ipotiposi, nella figura del profeta Malachia che siede e legge ciò che lasciò scritto.

Sulla parete a sinistra, chiunque è instruito del cristiano simbolismo, ravvisa nel pescatore che tira il pesce dall'acqua un'allegoria della fruttuosa evangelica predicazione: perocchè Cristo disse in questo senso ai suoi discepoli: *Faciam vos fieri piscatores hominum*. Alquanto discosto dall'uomo che pesca, è dipinto un altro uomo cinto di un panno ai fianchi, nudo nel resto, in atto di porre la mano sul capo di una umana creatura nuda del tutto. Questo simulacro del battesimo ne avverte senz'altro in qual senso deve prendersi quel pescatore. Il paralitico che porta sulle spalle la sua lettica sta fuori del quadro, e allude senza dubbio alla remissione dei peccati, che è l'effetto del sacramento di rigenerazione: la pittura perduta del sinistro lato del quadro doveva figurare un soggetto di analogo significato, per modo di esempio, la guarigione del cieco nato.

Ammirabile di poi sembra la parete di fronte pei tre soggetti che rappresenta, uno in mezzo, chiuso in cornice, e due ai lati. Nel quadro di mezzo è dipinta una cena; e non vi ha dubbio che simboleggi la cena eucaristica, determinato essendone il significato dalle sporte di pane miracoloso, che le sono schierate davanti. Fuori a sinistra vedi un uomo in semplice pallio alla esomide, col capo involto in un panno, nudo nel resto, ed è in atto di stender la destra sul pesce che è nel desco sulla mensa a treppiè, con un pane accanto: dall'opposto lato del treppiè, sta una giovane donna colle braccia elevate orando. Quel pallio che cinge intorno i fianchi dell'uomo nudo che battezza, e che quest'uomo parimente nudo si è gittato intorno ad armacollo, in sostanza basta all'artista e deve bastare agl'intelligenti e ragionatori, perchè veggano meco in queste figure due personaggi allegorici, come il pescatore e colui che batte la rupe involti ancor essi in semplice pallio. La conseguenza di questo avvertimento è, che queste non debbono prendersi per figure storiche, o comuni, sofisticando perciò sull'abbigliamento strano e falsamente credendoli cristiani in cinico abbigliamento. Essa è invece una personificazione dell'uomo apostolico che batte la rupe, pesca nelle onde, battezza e consacra e sacrifica: la donna orante è quindi una personificazione della società cristiana, cioè della Chiesa.

Il sacrifizio della nuova legge era prefigurato da Abramo che sacrificò suo figlio: e però sta qui in riscontro dalla parte opposta del quadro di mezzo. Ma l'artista eminente c'insegna qual nuovo modo egli abbia per significare l'arcano e profetico senso di quel biblico avvenimento. Colui che vide in questo gruppo una famiglia cristiana, diede una nuova prova di quanto era lungi dall'intendere i profetici sensi di queste ammirabili scene bibliche. Un personaggio imberbe in colobio stassi a braccia levate, orando, e un fanciullo gli sta a destra vestito come lui; e nel medesimo atteggiamento: a destra mirasi una pecora che guarda in su l'uomo orante, e ivi presso un albero, vicino al cui piede è un fascio di legna. Questo gruppo io dico sacrificio di Abramo, quantunque i personaggi non istiano nell'atteggiamento che lo storico racconto richiede, e non si vegga nè ara, nè fuoco, nè coltello, e manchi persino la mano parlante dalle nuvole. In questo egregio dipinto si ammira la eccellenza della scuola, che coi contrassegni della pecora, dell'albero e del fascio di legna, ha ottenuto di determinare il soggetto, senza porlo nella consueta storica attitudine. Abramo, Isacco e l'agnello furono figure ed ombre, e come tali ci si rappresentano in atto di assistere, come la Chiesa dei credenti, al sacrificio novello adombrato da loro. Cristo è l'agnello che

si sacrificò sulla croce, Cristo è l'Isacco che si sacrifica ogni dì senza nuova effusione di sangue. Sulla parete a destra manca l'intonico, ma è facile intendere che vi dovevano essere rappresentati soggetti relativi alla risurrezione, compimento della nostra fede. Ora è d'uopo che io dia un saggio del nesso morale, e terminerò questo capo che è oramai un po'lungo. Prenderò a dimostrarlo in un singolar dipinto non ha guari tempo scoperto nel cimitero di Ciriaca (tav. 59, n. 2). I soggetti dipinti nel fondo dell'arcosolio e nel sottarco della volticina formano un tutto insieme, a cui fa d'uopo unire anche la pittura che fregia il corpo del monumento. Cominciando dalla pittura del fondo, che ci si presenta dapprima, quivi è Gesù in maestosa e assai risplendente forma che apre la divina sua bocca e parla: ciò che egli dice per ipotiposi del discorso gli si vede dipinto intorno. Sono dieci vergini, le cinque prudenti e le cinque stolte; facili le une e le altre ad essere riconosciute, perchè queste seconde vanno a fiaccole rovescie spente, a differenza delle cinque prime. A sinistra della volticina Cristo annunzia a Pietro la vicina sua caduta, e questi fa gesto di stupore insieme e di orrore, qual si conviene ad esprimere le parole narrate dall'Evangelo: *ego nunquam scandalizabor: et si oportuerit mori tecum non te negabo* (Matth. XXVI, 33, 35; Marc. XIV, 29, 31). A destra della volticina apresi una scena nuova, la pioggia della manna: nel centro del sottarco campeggia un pavone a coda spiegata sopra una corona e stando quasi di fronte. Il corpo della tomba mostra dipinta una donna in atteggiamento di orante nel mezzo di una stanza da letto, le cui cortine sono state aperte da due giovani, i quali stanno ivi fermi e sembrano compiacersi a mirare la donna orante che è in mezzo.

Questi soggetti, di tempo, di luogo, di azione così disparati tra loro, a prima vista sembra che non possano essere stati uniti a formare un tutto; e pur nondimeno v'è un'idea dominante, simile ad un continuato discorso parenetico. Non nego io già che la difficoltà di trovare il nesso non vi sia, ma parmi che essa debba tosto svanire, se l'interprete saprà trovare il vero motivo che ha potuto suggerire la scelta di questi soggetti: e il troverà senza fallo, solo che voglia riflettere che tutto porta a credere essere questo sepolcro stato preparato per una vergine a Dio consecrata.

Da questo punto di vista spero si farà chiaro a'miei lettori il nesso che l'artista verosimilmente ebbe in mente nella scelta dei soggetti, che sono la parabola delle vergini stolte e delle vergini prudenti, la presunzione di Pietro presagio della sua caduta, la manna celeste, e infine la vergine nel talamo del celeste sposo, ove attende la promessa beata risurrezione. Imperocchè io stimo che si volesse far intendere alle vergini che, per entrare in casa dello sposo e assidersi al celeste convito e riposare nel talamo divino, uopo è che elleno imitino le vergini prudenti, le quali si provvidero di olio, affinchè le lucerne loro non si estinguessero, e prudenti saranno se portando esse tal preziosa gemma, qual è la verginità, in vasi fragilissimi non presumano di loro virtù, come Pietro, che ne pagò il fio colla caduta, ma si affidino a Dio e a tal effetto prendano forza cibandosi della manna celeste, che è l'eucaristia, e con tale olio la carità loro alimentino: il che se faranno, conseguiranno senza dubbio la eterna vita: la qual cosa è ad evidenza significata dall'ultima scena, ove la vergine si rappresenta già introdotta nel talamo dello sposo e in atteggiamento di orante, o sia di beata in cielo.

Qui mi passo di spiegare i particolari di questa classica composizione, che dovranno trattarsi a suo luogo nella descrizione e dichiarazione delle tavole e anche nei libri seguenti, ove occorrerà parlare dei contrassegni adoperati dagli antichi artisti, a fin di guidare i riguardanti alla intelligenza del loro recondito linguaggio.

Or ne giovi, prima che passi al secondo libro, ricordare che erami proposto in questo libro di mostrare qual fosse l'origine e la natura dell'arte cristiana, e che a tal effetto ho in prima trattato del concetto che si ebbe dell'arte del disegno nella nazione ebraica e tra i gentili, di poi ho dimostrato qual è quell'arte che diciamo cristiana.

LIBRO SECONDO

DELL' UOMO

CAPITOLO PRIMO

NUDITÀ DELLE FIGURE UMANE

Nell'arte del disegno il bello materiale, e diciam pure sensuale, è come nella eloquenza e nella poesia il ben tornito periodo e il verso sonoro, i quali son pregi è vero, ma non appartengono se non alla esecuzione: il poeta e l'oratore non son tali, che per l'invenzione e disposizione, dalle quali parti principalmente il poema e l'orazione con tal nome si appellano.

Con tutto ciò l'arte cristiana fu ben lungi dall'escludere ne'suoi primordii quanto di ornamento e di decoro le poteva conferire un ben inteso disegno: solo non tolse di mira, quasi precipuo suo cómpito, questa bellezza materiale, la quale col troppo allettare i sensi passa per l'ordinario a recar danno e, se non altro, a indurre vani pensieri; laddove le imagini sacre alla compunzione le menti dei riguardanti debbono disporre.

La Chiesa non escluse il nudo dalle pitture e sculture cristiane, anzi se ne giovò ad esprimere un senso simbolico, trattando in tal modo alcuni soggetti, che secondo la storica verità avrebbero dovuto effigiarsi vestiti dei proprii abiti.

Del resto mal giudicherebbe chi, senza considerare le abitudini di quella età, ne volesse muovere un rimprovero alla Chiesa, constando invece quanta cura ella ponesse e quanti riguardi usasse perchè la modestia in ogni luogo, e vie maggiormente nel tempio santo di Dio, da tutti fosse osservata e rispettata. Oggidì poi che la società colta e onesta non vuol che neanche nelle strade liberamente si espongano agli sguardi di tutti imagini men che pudiche, e che la piena nudità in ogni profano e privato luogo giudicasi mal convenire, come potrà esser tollerabile che se ne faccia pompa

nel pubblico e santo tempio di Dio? Ed io vorrei veder abolito l'uso dei tanti fanciulli o angeli che voglian dirsi, soliti figurarsi pienamente nudi, e vorrei invece veder introdotto il bel costume che tutte le figure nel luogo sacro di panni siano ricoperte e decorosamente vestite.

Ma ritornando alle abitudini di una volta, che è mio dovere di spiegare, io trovo che le imagini si fecero nude, o per ragione istorica o per motivo di alcun senso, che con quella nudità volevasi esprimere. Storica è la nudità di Adamo e di Eva quando sono creati da Dio, e così vedonsi rappresentati nel celebre sarcofago lateranense, memorato da me più sopra e più e più volte altrove. Storica è altresì la loro nudità nell'Eden, e così li vediamo figurati nella prima pittura del codice greco della Genesi di Vienna (tav. 112), quando Eva ha colto il pomo e sta in atto di porgerlo al marito: la velatura che vi si vede ora sulle parti che la onestà vuole occulte è, a parer mio, di età recente. Dopo la caduta si velano colle mani ovvero colle foglie, ed è questa la maniera di figurarli, tenuta costantemente nei cristiani monumenti. Dopo questa scena i due progenitori vestono la tunica di pelle nella citata prima pittura del codice di Vienna, e nel codice fiorentino di Cosma indicopleuste, a pag. 113 versa, Adamo è in tunica azzurra e pallio giallo, ha volume nella destra, e il capo cinto di aureo nimbo, Eva è in tunica azzurra e pallio rosso. Io non lodo che l'inventore abbia omessa ogni nota caratteristica, di modo che non sarebbe stato possibile determinare queste due imagini ove non vi si fosse letto il nome soprascritto. È questo un difetto; ma mi piace e lodo assai che dovendo rappresentarli fuori dell'Eden, loro abbia dato un abito proprio dei Patriarchi e dei Profeti.

Il codice di Vienna ci rappresenta (tav. 113) Noè quando giace inebbriato nella sua casa, ma il finge nudo a mezzo e non interamente, come poteva pur fare, stando alle parole *nudatus in tabernaculo suo*, (Gen. IX, 21): in ciò io lo credo degno di lode; e lo sarebbe ancor più se avuto avesse più riguardo alla onestà e al decoro schivando certo particolare che si legge appresso (v. 22), e che ognuno avrebbe facilmente inteso da sè, senza danno della storia e molto più della decenza e del pudore. Ma egli è questo uno di quegli avvenimenti che val meglio evitare, come a modo d'esempio il racconto della Gen. XIX, 24-35 e XXVI, 8; intendo dire Lot e le figlie, Isacco e Rebecca, dei quali soggetti può dirsi quello che Orazio suggerì agli scrittori di poemi: schivassero quegli argomenti ai quali non potevano sperare di dar buono e convenevole aspetto: *Et quae Desperas tractata nitescere posse relinque*. Il codice di Vienna che l'uno e l'altro soggetto rappresenta col maggior decoro che gli è possibile, nondimeno non vi riesce, sicchè i riguardanti non abbiano subito a torcere altrove il viso, cercando un soggetto più degno della loro pietà e considerazione. « Tre cose principalmente, dice il Borghini (*Riposo*, I, 91), si conviene al pittore osservare, che sacre imagini dipinger vuole: la prima che egli deve l'invenzione dalla sacra Scrittura derivante semplicemente e puramente dipingere, come gli Evangelisti o altri santi Dottori della Chiesa l'hanno scritta: acciocchè le persone idiote che nella pittura apparar vogliono, ricevano fedelmente nell'animo loro i santi misteri: la seconda che con grandissima considerazione e giudizio aggiungano l'invenzion loro: conciosiacosachè non ad ogni istoria stia bene l'aggiungervi, anzi il più delle volte mostri disgrazia e disconvenevolezza grande non essendo ben posta: la terza, e che sempre osservar devono nelle loro pitture, è l'onestà, la riverenza e la divozione, acciocchè i riguardanti in cambio di compungersi a penitenza nel rimirar quelle, piuttosto non si commuovano a lascivia. » E a pag. 97 « Tra le parti che io dissi convenirsi al pittore nel dipingere l'istorie sacre gli diedi l'onestà e la riverenza, ed ora di più vi dico che è cosa molto più convenevole, per servar quelle, piuttosto in simili casi alterare l'invenzione delle sacre carte, che osservandola dar segno di poca riverenza e poca divozione. »

Fra le due invenzioni che rappresentano la fuga

di Giuseppe dalla forsennata padrona, l'una espressa nel codice di Vienna (tav. 116), l'altra sulla cattedra d'avorio di S. Massimiano in Ravenna (tav. 418), senza dubbio parmi dover preferir questa seconda, ove, se nel fondo si è rappresentato il letto per ipotiposi, credo, delle parole della rea femmina, *dormi mecum* (Gen. XXXIX, 7-11), non si è, come nella pittura, figurata la donna levatasi a sedere sul letto e in atto di ritenere Giuseppe pel mantello. Il contesto della sacra Istoria non dà neanche un sentore che Giuseppe si fosse inoltrato nella stanza da letto della padrona, e perchè dunque rappresentarlo arbitrariamente ivi dentro? La donna sia tutta vestita e in piedi come nell'avorio, non seduta sul letto, non in semplice interula quale la figura il codice viennese; molto meno a letto e nuda, come i moderni nostri pittori, non curando la storia nè l'onestà l'hanno effigiata. Ma a questi vani ostentatori dell'arte più e più rimproveri potrebbero farsi, se fosse qui luogo, poichè tanta lascivia hanno introdotta nei loro quadri e nelle loro sculture, senza alcun riguardo e riverenza alla Chiesa.

Nel sacrifizio di Abramo il piccolo Isacco è talvolta nudo. L'istoria dice che Abramo costruì l'altare e vi pose sopra le legna, indi avendo legato Isacco il collocò sulle legna dell'altare (Gen. XXII, 9): *cumque alligasset Isaac filium suum, posuit eum in altare super struem lignorum.* Può adunque evitarsi questa nudità, se non v'è alcuna ragione di allegoria che il persuada. Che in rappresentare alcuni personaggi nudi una ragione allegorica vi debba essere stata, il persuade la figura di Daniele che, tolte le poche volte che si vede coperta, è d'ordinario tutta nuda. Ancor qui la Storia sacra non dice che Daniele fosse spogliato prima e poi gittato ai leoni, ma può essersi così rappresentato per allegoria. E dicasi il medesimo dei tre giovani ebrei, i quali la Storia dichiara essere stati gittati nella fornace interamente vestiti, e nonpertanto già due volte li abbiamo veduti figurarsi nudi. E la Susanna ancor essa è due volte effigiata del tutto nuda, sebbene la Scrittura non dica che ella fosse sorpresa al bagno, quando si era già spogliata delle sue vesti. L'unica volta che Tobiuolo è nudo, omessa anche la onesta cintura ai lombi, fu così dipinto forse perchè il pittore credette aver egli lasciate le sue vesti, quando volle lavarsi i piedi nel Tigri (Tob. VI, 2): *exivit ut lavaret pedes suos.* Così i marinari si vedono talvolta nudi, tal altra cinti ai lombi di quella fascia lor propria che equivalse al *subligaculum,* comunemente usato da alcune classi di uomini nella civile società di allora. Ed è degno di considerazione che lo stesso Tobiuolo due volte espresso l'una accanto all'altra in una pittura del cimitero di Trasone (tav. 73, 2), non l'è però egualmente: perocchè la prima volta cammina coll'Angelo in aria di viandante ed è vestito di tunica; la seconda egli ha preso il pesce ed è in atto di mostrarlo all'Angelo, essendo tutto nudo e sol cinto ai fianchi della fascia predetta. Dimodochè è manifesto che non in altro senso si figurò nudo, se non perchè si credette che si fosse spogliato per lavarsi nel fiume.

Passiamo alla istoria di Giona, della quale non vi ha di leggieri altra più solennemente ripetuta nei cimiteri e sui sarcofagi. In tutti questi monumenti rarissimo è il caso che Giona non sia interamente nudo. E ancor qui cercando la Storia sacra non troveremo che i marinari lo spogliassero, quando egli li persuase a gittarlo in mare, nè che egli uscisse nudo fuori del pistrice e nudo andasse a predicare ai Niniviti, senza neanche coprire περὶ χρόι μήδεα φωτός, come fece alla meglio il naufrago Ulisse (*Odyss.* VI). La qual figura di Giona fa d'uopo che in allegorico senso sia stata in tal modo dipinta e scolpita, non altrimenti che il Daniele ai leoni.

Il nuovo Testamento non offre ai pittori e scultori soggetti da rappresentar nudi, se ne eccettui Cristo e quando si fa battezzare da Giovanni, e quando in compagnia dei due ladroni si lascia inchiodar sulla croce: hanno però essi, quantunque di rado, figurato nudo il paralitico, quando levatasi in collo la lettiga sen va a casa sua, secondo che il Signore glie l'ha comandato; e nudo non di

rado fanno il fanciullo divino quando è in braccio alla castissima sua Madre, il che è un loro capriccio; e nondimeno hanno trovato imitatori in gran numero, i quali vaghi di mostrar l'eccellenza dell'arte loro in far bene le morbide carni dei putti, quasi mai altrimenti non figurano il bambino Gesù, che nudo. E passi pure che nuda si rappresenti la celeste bambina, quando appena nata è dalle fantesche lavata nel bacino, e così del pari si figuri il bambino divino quando è similmente lavato nella conca; ma è del tutto inverisimile che la Vergine madre in tal foggia mostrasse il divino Figliuolo ai Magi, quando invece la Scrittura avverte che, non appena Gesù fu uscito alla luce dalle sue caste viscere, essa l'involse nei pannicelli preparati a tal uopo e l'adagiò nel presepe della stalla ov'era nato (Luc. II, 7): *pannis eum involvit et reclinavit eum in praesepio.* Ed io vorrei che al tutto fossero bandite dalle chiese le perugginesche e rafaellesche invenzioni e le tante altre introdotte a loro esempio, nelle quali sembra che non paresse avere espressa mai abbastanza la nudità delle tenere membra, se velavano quelle che la onestà voleva si fossero velate; anzi pare talvolta che abbiano posto artifizio negli atteggiamenti di quel corpicciuolo a tale profano intento.

Le imagini riferenti il battesimo di Cristo, qual che sia stato il costume e l'abitudine dei tempi e dei popoli andati, non è certo lodevol cosa che si mostrino in siffatta guisa ignude, che non un panno, e neanche l'acqua del fiume, come facilmente si può, le veli. Facciasi dunque che la veneranda imagine di Cristo vi sia immersa dentro, e sì velata dalle crespe onde, che nulla traspaia dipinto o scolpito. Figure così riprovevoli si hanno invero in alcuni antichi monumenti, fra i quali sono i due musaici dei due battisteri di Ravenna, l'Ursiano e quello di Teodorico, e nella tavola d'avorio appartenente alla cattedra di S. Massimiano della città medesima, la qual licenza i moderni si dovranno guardar bene d'imitare.

La terza volta che occorreva rappresentar Cristo ignudo era sulla croce, ove sostenne egli per noi anche questa ignominia, della quale, come di uno dei maggiori suoi tormenti, si duole colle parole del profetico Salmo XXI, 18, 19: hanno numerate ad una ad una le mie ossa e mi hanno considerato e guardato (ignudo), divise essendosi fra loro le mie vesti, e sopra di una messa la sorte. *Dinumeraverunt omnia ossa mea: ipsi vero consideraverunt et inspexerunt me; diviserunt sibi vestimenta mea et super vestem meam miserunt sortem.*

Tiensi comunemente che i Cristiani antichi si astenessero dal rappresentarlo in croce svelato: pure si sa che almeno in Tolosa erasi figurato senza panno alcuno che il velasse crocifisso, ed è ancor noto, che questa irreverente maniera di porlo alla vista dei fedeli a Cristo dispiacque e ne mandò avvertire il Vescovo, sicchè quella imagine fu subito onestamente velata con un panno sovrapposto. Maggior riverenza per altro usavasi altrove cingendo i fianchi di Cristo e dei due ladroni con una fascia, le cui bande annodate scendono innanzi prestando così il voluto offizio di velar le parti vergognose. Vedesi essere in tal maniera cinto il Crocifisso di un bassorilievo d'avorio che ora è nel Museo di Londra. Il celebre graffito, da me scoperto in alcune stanze del Palatino, veste Cristo di colobio e fu la maniera più antica che mantenevasi ancora al secol sesto in oriente, come ci si fa manifesto dalla pittura del codice di Zagba, oggi nella biblioteca Laurenziana di Firenze, e da quella del cimitero di S. Valentino.

La Chiesa di Gerusalemme, all'uscire del secol sesto, figurava Cristo in croce interamente vestito, di tunica cioè e di pallio come apprendiamo da una delle borraccette di Monza, laddove i due ladroni miransi cinti ai fianchi di un panno. Questa larga cintura ai fianchi fu poi generalmente usata nelle imagini del Crocifisso del secol nono e decimo e oltre, il che noi raccogliamo dai due Crocifissi dipinti, l'uno non ha guari scoperto nella chiesa sotterranea di S. Clemente e l'altro dal già noto libro di preghiere di Carlo il calvo; come dal

Crocifisso inciso sulla croce che fu di Lotario, a parer mio, il secondo, e da altri simili che sarebbe superfluo il noverare in questo luogo.

Ho di sopra avvertito che nelle pitture e sculture cristiane grande è la turba dei fanciulli or alati or senz'ali, che nudi si rappresentano. Non sono Angeli, perchè gli Angeli nudi o seminudi sono di moderna invenzione, ma son figure allegoriche e personificazioni tolte in presto dall'arte profana. Nudi inoltre sono rappresentati i fiumi e il lor padre oceano, o velati appena; seminude le ninfe delle fonti, la terra, le stagioni. Oggidì queste nudità possono evitarsi facilmente e si eviteranno, se i pittori e gli scultori cominceranno ad aver rispetto alle chiese e alle abitudini del popolo cristiano.

CAPITOLO SECONDO

PROPORZIONI DELL'IGNUDO, STILE DEL DISEGNO E COLORITO
PITTURA A FRESCO E A SECCO

Le cose che io verrò dicendo in questo capo non hanno per iscopo di ammaestrare altri ad operare in pittura e scultura, il che appartiene alla pratica, non alla teorica dell'arte; ma dirò cose dirette ad istruir le menti di coloro che, ignorando il linguaggio dell'arte del disegno, non potrebbero agevolmente intendere il giudizio che si dà delle pitture o sculture che si debbono dichiarare.

Disegno diciamo ciò che l'arte fa imitando il contorno e la circonferenza di un corpo. A giudicare della simmetria e proporzione di un corpo umano convien conoscere le regole. Queste son varie, ma generalmente si può dire che presa la testa o faccia umana per modulo o misura, come si usa oggidì, dalla radice de' capelli alla punta del mento, la più svelta figura non potrà esser maggiore di nove teste, e la figura meno tozza dovrà essere almeno di sei teste. Le misure dei membri fra loro sono queste: due teste fanno gli stinchi, due le cosce, cioè dalle ginocchia all'inguine, tre il torso fino alla fontanella della gola, una dal mento sino alla radice dei capelli, e somma un modulo la gola insieme colla parte che dal collo del piè va alla pianta: in tutto nove. Le braccia debbono avere di lunghezza quattro teste dalla punta della spalla fino al gomito e dal gomito fino alle nocche delle mani che devono esser lunghe una testa. Fa d'uopo per altro avvertire che queste misure si oltrepassano avuto riguardo al luogo ove deve vedersi collocata la figura: perocchè nei luoghi eminenti le figure viste da basso pigliano tanto scortamento, che è necessario crescer la loro lunghezza. Delle misure mal giudicherà colui, che non sa le leggi di prospettiva, per le quali bisogna in qualche parte allungare e in altra parte restringere. Le figure de' maschi nelle spalle deon pendere un poco nel largo e le appiccature delle braccia

esser gagliarde; siccome le figure delle femmine deono nelle spalle pendere nello stretto ed esser larghe nei fianchi. Diciamo che la figura umana leva, quando essendo ritta in piano tiene il calcagno sospeso, e diciamo che posa quando sta in su due piedi sul piano del terreno: e delle gambe dicesi egualmente, la gamba che posa, la gamba che leva. Essere di scorcio e stare di scorcio dicesi di quelle pitture o sculture la cui superficie mediante la prospettiva è capace della terza dimensione, e che dicesi ancora star di terzo. Ma in un significato più generale dicesi di cosa disegnata in modo, che per legge di prospettiva apparisca di maggiore o minor quantità che ella non sia.

Dalle maniere diverse tenute nel disegno del nudo e dei panni, nasce il diverso stile; e dicesi stile tozzo e pesante, quando le membra sono grosse e corte, invece di essere sottili e lunghe: onde la figura avrà per esempio cinque teste di altezza, come le imagini di una coperta d'avorio che era una volta nel Museo Vaticano (tav. 454), e quelle della materia medesima che si conservano nel Museo di Londra (tav. 448) ed esprimono il mistero della passione, ed altre simili. Lo stile svelto per contrario è quando le membra tendono al sottile e lungo, onde le proporzioni della figura si appressano alle nove teste di altezza. Dal modo altresì di disegnare e colorire il nudo e di panneggiarlo hanno origine gli stili che diciamo classico o medievale, romano o greco, orientale o bizantino, ovvero misto, quando di due stili se ne fa uno solo; i caratteri particolari dei quali sono stati esposti da coloro che ci hanno lasciato trattati della pratica. Stile ancora dicesi il modo di comporre e distribuire le persone che entrano in un quadro.

Parimente del colorire e dei colori principali e dei loro composti e degl' impasti diversi, che l'ingegno può ritrovare, ampie notizie ed istruttive troverannosi nei trattati del genere medesimo; donde potrà ciascuno imparare quelle cose che la teorica suppone. A me sarà a bastanza il ricordare in questo luogo che nel novero dei colori primitivi non tutti convengono, stimando alcuni che siano tre; giallo, rosso, turchino; ovvero cinque, se il nero e il bianco voglionsi tenere per colori: il che non tutti fanno. Altri poi ne noverano sette, cioè il bianco, il nero, il giallo, il rosso, il verde, la porpora e l'azzurro: e il Borghini sei vuole che siano; il bianco, il nero, il giallo, il rosso, il verde e l'azzurro. Comunque ciò sia, dai colori che diconsi principali, e che alcuni chiamano perfetti, nascono i colori mezzani o secondarii colle varie loro degradazioni; e così dal nero e bianco nasce il bigio o cenerino, dal giallo e rosso il rancio, che dir sogliamo dorato e aurora, dal giallo e turchino il verde, dal rosso e turchino il paonazzo; e questi composti sono variabilissimi se si cambiano le proporzioni dell'uno all'altro, e se vi si mescola un terzo colore; onde risulta che si abbiano tanti chiaroscuri, quanti bisognano ad imitare tutte le degradazioni della natura. E ciò è che parmi abbia voluto dire S. Metodio, in un passo riferito da S. Niceforo negli Antirretici contro gli Iconomachi c. 23, ove afferma che dalla varia mistione dei quattro colori i primi maestri dell'arte pittorica tutte imitano le varie apparenze della natura: *οἱ γ' οὖν προεστῶτες αὐτῆς τὰ τῆς ἡμετέρας ἐκμιμούμενοι φύσεως δημιουργήματα οὐκ ἄλλοις τισὶν ἢ τοῖς τέτρασι χρώμασιν ἀπὸ τῆς διαφόρου μίξεως τῇ ποίᾳ παραθέσει τὴν ἑνὸς ἑκάστου μορφὴν διαγράφοντες ἐκμίμουνται.* Quattro di fatti sono le primarie mistioni che ho noverate di sopra, dalle quali nascono il bigio, il rancio, il verde, il paonazzo.

Alla teorica appartiene parlare della scelta dei colori e dei motivi di essa: perchè si sa, che gli antichi seguirono in ciò alcune norme, dipendenti il più delle volte dal significato che in ciascuna età e in ciascun paese davasi ai colori. Il qual trattato suppone che siasi definita la natura degli abiti e dei panni e delle insegne caratteristiche, alle quali si diè già una volta questo o quel colore. Per la qual cosa parmi ragionevole che particolarmente se ne tratti nei seguenti capitoli, nei quali si deve ragionare delle insegne e delle vestimenta.

Ma prima di passare ad altro argomento sarà util cosa il sapere se le antiche pitture, specialmente le cimiteriali, debbano dirsi pitture a fresco, o, come alcuni ignoranti oggi vogliono, a secco.

Due modi tennero gli antichi nel dipingere sopra intonico: il primo modo fu quello di stendere i colori sciolti nell'acqua pura sopra una superficie coperta di calcina ancor fresca; il secondo fu di dipingere sopra un intonico già secco, stemperando i colori con colla, o gomma, o altra sostanza viscosa e tenace, qual è quella del rosso dell'uovo battuto: questo secondo modo si disse a guazzo o a tempera.

La pittura a fresco facilmente si riconosce, alle linee che il ferro o stiletto d'avorio e d'altro legno, che dicesi stecca, imprime sulla calcina, calcando i profili e i lineamenti espressi nel preparato disegno. Altro indizio certo ne dà l'attaccatura dell'intonico: perocchè egli è mestieri preparare ciascun giorno tanto d'intonico quanto basta al lavoro giornaliero.

I frescanti sanno che la prima passata di colore è assorbita dalla calcina e che conviene perciò dare più mani e per l'ordinario fino a quattro, onde la pittura abbia tutta la forza e la conservi. Sanno ancora che queste mani, quantunque date a fresco, mai non s'impastano nè fondono o mesticano colle sottoposte, e che ciascuna mano forma uno strato di colore distinto: ma tutto ciò non sanno quegli odierni scrittori, che pongono per distinzione caratteristica delle pitture a fresco l'unità della massa o corpo colorante, e però quando vedono uno strato di colore distaccarsi da altro strato sottoposto dicono, che quella pittura è a secco.

Può darsi, che delineati i contorni sull'intonico fresco, questo si lasci disseccare e poi vi si vada a dipingere, ma non si potrà ciò fare coi colori stemperati nell'acqua pura, sibbene si dovranno usare i colori a guazzo o sia a colla, e sarà veramente in sostanza pittura a secco. Le pitture cimiteriali hanno questo di proprio, che per essere dipinte a fresco non devono necessariamente stendersi sulla calcina messa in quel giorno; ma per la proprietà dei luoghi sotterranei di mantenersi a lungo umidi e freschi, anche alcuni giorni dopo si possono coprire di pittura. Quantunque altri stimi che nelle pitture a fresco si debbano adoperar colori di terra e non di miniera, pure l'esperienza dimostra che gli antichi più di questi si servirono che di quelli.

CAPITOLO TERZO

DEI LAVORI DI MUSAICO, DI SMALTO, DI NIELLO, ALLA DAMASCHINA DI TARSÍA, DI PLASTICA, DI SCALPELLO

Gioverà in questo capitolo porre in sodo il vero senso di alcuni termini di arte, e la varia maniera di servirsene tenuta dagli antichi, perchè nulla manchi alla cognizione retta dei monumenti non solo di pittura, ma sì di scultura e delle arti intermedie che all'una e all'altra si accostano.

Il genere di lavoro che, per essere una superficie coperta di varii colori, più alla pittura si accosta, è il musaico. L'antichità ne conobbe tre sorti, a pezzetti quadrati, rotondi, triangolari, detti con general vocabolo *tessellae,* a lastre di forme svariate, a pietre informi.

I pezzetti quadrati o *tessellae* furono in origine di pietra, o di marmo; di poi se ne introdussero di vetro colorato, e dove nel campo andava l'oro, si usò dorare a fuoco la superficie dei pezzetti.

L'uso delle piccole lastre di marmo a colori svariati e tagliate in guisa da rendere varie figure di animali, e vaghissimi disegni geometrici, diè origine al nome di musaico settile, *musivum sectile,* o come oggi si appella, a commesso. Vi fu anche un'altra maniera di musaico settile, il quale consistette di piccole lastre di marmo o di vetro tagliate a disegno, che incastravansi sopra tavole o strisce di marmo, rappresentando in tal guisa figure di uomini, di animali, ornati di ogni natura, e forma. Ai contorni spesso furono aggiunti i tratteggi esprimenti le interne ombre, e così nacque il disegno tratteggiato, sia che questi tratti si lasciano vuoti, o pure si riempiono di color nero o rosso.

Il terzo modo di musaico che gli antichi appellarono litostroto, *lithostroton,* e fu in Italia introdotto da Silla, si fa con pezzetti di marmi e di paste di vetro di più colori, messi insieme alla rinfusa, in quella guisa, che si fa un pavimento di ghiaia, commettendoli insieme con calce e orsandone

la superficie di modo, che divenuta lucida e pulita sembri rappresentare un marmo di breccia venata.

Il lavoro di smalto è una specie di pittura mescolata alla scultura, e si fa per ordinario nei metalli, sui quali si stendono paste di vetro colorato componendo in tal guisa ciò che si vuol dipingere, e quindi lastrando, ossia spianando il lavoro smaltato, si pone a fuoco perchè la pasta vitrea faccia l'effetto suo.

Se i metalli sono incavati a disegno con certo strumento d'acciaio detto bulino, e i tratti si lasciano vuoti, ovvero si riempiono di una certa mistura d'argento, rame e piombo, oppure di altra simile composizione, quei metalli si dicono lavorati a niello.

Ma quando sulla incavata superficie del metallo o dell'avorio si batte e incastra una sottil lamina di oro o di argento che rappresenti ornati e figure, questo lavoro dai moderni dicesi fatto alla damaschina, e fu in uso degli antichi. I moderni ancora intagliano sul legno, e nell'intaglio incastrano altri legni di colore diverso, e il far ciò dicono intarsiare e il lavoro chiamano tarsía.

Alzar di piastra e levar di cesello son due locuzioni, che significano il lavoro che dicesi cesellare. Il cesello è uno strumento che ha in fondo varie forme curve o dritte ma senza taglio. Fatto il modello gli si pone sopra la lastra di metallo e con piccolo martelletto si va a poco a poco facendola gonfiare fino a tanto che il lavoro si riduce a perfezione.

Plaste o plasticatore dicesi colui che esercita l'arte plastica, cioè che fa lavori di terra, o d'altra sostanza pastosa; il che pone per alcuni quest'arte al paro della pittura, la quale si fa aggiugnendo, laddove lo scultore toglie per scoprire l'obietto al quale intende.

Dalla plastica derivò la scultura in metallo, in pietra, in marmo; e si lavorarono statue e rilievi digrossando colla subbia e col calcagnuolo, e tratteggiando i muscoli e le piegature de' panni colla gradina, finchè poi con un ferro pulito levati i segni della gradina impararono a ripulire con lime e colla pomice, dando morbidezza e perfezione. Servironsi ancora di certi scalpelli pei trafori, e di trapani, conducendo con essi ogni grandissima finezza di panni o capelli.

Le statue, se non sono d'intero tondo, vanno noverate fra i lavori di rilievo: questo suol prendere il nome di schiacciato, basso, alto, altissimo rilievo, secondo che le figure levano dal fondo.

Nei rilievi ha luogo la prospettiva che ebbe leggi sue proprie, dacchè piacque con più di un piano imitare i degradamenti delle ombre, adoperati nelle scene dipinte.

Chiuderò questo capitolo traendo a luce un giudizioso scritto di valente artista, intorno alle greche pitture che trovansi in un Manoscritto della Vaticana (n. 1162), riputato del secol nono e fatte da un monaco di nome Iacopo, il quale abitò il monastero del Coccinobafo, o sia tintore di scarlatto. L'anonimo artista ne diè il parer suo in una scheda, che ho trovato nella Vaticana fra i disegni del d'Agincourt, il quale ne deve a lui aver fatto dimanda.

Il critico parla in prima dello stile; imperocchè così chiama la maniera di distribuire e di comporre; poscia del disegno del nudo, indi del panneggiamento, ed in fine del chiaroscuro e del colorito, e dice così: « Il comporre di queste istorie è diviso in tre maniere.

« Nel primo foglio la composizione è di uno stile più ragionato: le figure sono disposte architettonicamente, cioè la figura principale della Mad. nel mezzo e lateralmente due gruppi di figure, in alto G. C. con angeli; tutto in vero stile greco.

« Nel secondo stile, al foglio 6, la composizione è assai diversa, avendo sei soggetti in un sol quadro:

à bensì conservato l'ogetto principale della Mad. nel mezzo gli altri sono diverse gerarchie di Santi di diverse età e di diverso grado, forse sarà il motivo per il quale avrà diviso la composizione.

« Nel terzo stile, al f. 18, la composizione è divisa in due soggetti l'uno sopra dell'altro rappresentando cose diverse, qualche volta la composizione è distaccata e sparsa senza stile: questo si vede per il più quando vi sono case, paesi ecc.

« Non si vede alcuna regola di prospettiva, come il solito di questi tempi.

« Nel disegno si trova per il più una certa grazia e verità nella mossa, con isveltezza di vero stile greco; nella espressione non sono molto felici rispetto al menolog. m. n. 1613. al ms. n. 2, che quelle sono più espressive e ben disegnate nelle teste dei vecchi, che sono attoniti e tetri: la forza dell'espressione sta negli occhi e nella bocca con barba: nella donna il carattere è un poco rotondo, e per questo non sono troppo nobili e gentili; sono contornati con profili alquanto neri duri ed eguali tanto le carni quanto i panneggiamenti, nelle figure nude: al fo. 48 sono accennati solo i muscoli principali del corpo come p. e. gl'intercostali le mammelle il ventre etc. di una linea rotonda senza forma nè di ossa nè di nervi nè di carne ma rozzamente sentiti materialmente nelle articolazioni. Si vede qualche volta nelle ginocchia accennata la rotella con un circolo rotondo come la lettera O: non è accennato il sesso in nessuna figura nuda; nelle mani e piedi sono accennati solamente le attaccature principali, come la rassetta della mano e le aste delle dita.

« I panneggiamenti sono al solito linee dirette e precise, col vedersi sotto di essi l'andamento della figura, come sono tutte le figure di questi tempi: il chiaro oscuro non è degradato nè per tinte nè per prospettiva, ma solamente per contorni neri e duri, col lasciare il colore locale senza lumi.

« Queste sono dipinte con pennello alquanto grosso, senza molto impasto, con pennellate piene del color locale che rende la pittura assai dura e pesante; sono lumeggiati di biacca con pennello grosso e con molto colore che forma un rilievo; per conseguenza sono pitture a corpo e non miniature.

« I colori predominanti nelle carni sono una terra d'ombra oscura, un poco di lacca, ed un poco di cinabro nelle guance, messo senza sfumarlo con mezze tinte verdi, sicchè resta un colore adusto levantino.

« I colori dei panneggiamenti sono il rosso, il turchino chiaro, il persichino ed il leonato scuro; sono dipinte in fondo di oro bellissimo. »

Questa giusta analisi fatta sulle pitture di un codice che passa per uno dei migliori, se non può tanto giovare a chi non l'ha sotto gli occhi, può nondimeno riuscire utilissima a chi vuole imparare a conoscere lo stato della pittura greca di questo secol nono, cessata la persecuzione alle imagini sacre.

CAPITOLO QUARTO

DELLE VESTI INTERIORI

Intorno alle vesti degli antichi molti sono i trattati che vanno per le mani di tutti. A questi io rimetto chi brama a pieno istruirsi: ciò che qui scrivo riguarda il costume civile dei cristiani: indi tratterò gli abiti sacri. Non sarò lungo in materia trita, ma cercherò di esser chiaro e porrò ogni cura perchè le asserzioni siano ben provate.

Le vesti degli antichi si dividono generalmente in interiori ed esteriori: sono interiori tutte quelle nelle quali l'uomo non ha da mostrarsi in pubblico, e le esteriori per converso son quelle, che indossa quando è nella civile società. Il primo vestito interiore è quella fascia che vela le parti vergognose nell'uomo e nella donna, e che S. Dionigi (*De cael. hierarch.* c. 15) ha chiamata *ζώνη τὰ γόνιμα μέρη, τοὺς νεφροὺς, περισφίγγων*: questa diveniva esteriore negli esercizii palestrici, quando deponevasi ogni altra veste; e però i Romani, che questo cinto chiamavano *subligaculum* (Cic. *Off.* I, 35), il denominarono altresì *campestre* dal Campo Marzio, ove si esercitavano alla corsa e alla lotta. I bronzi di Palestrina ce ne danno il primo esempio in una donna così velata, la quale credesi Teti nuda che lotta con Peleo: e le pitture cimiteriali, di tanto posteriori, me ne hanno dato il secondo nella persona di Daniele ai leoni, che in questa singolar foggia appare una sola volta (tav. 64, 2), essendo figurato assai comunemente nudo e di rado alla persiana foggia vestito. Del resto è noto che le nude ballerine tessale se ne cingevano e che quel cinto chiamavasi *διάζωσφα* (Athen. *Dipnos.* XIII, c. 9, 607): *Αἱ θετταλαὶ αὐταὶ ὀρχηστρίδες, κατάπερ αὐταῖς ἔθος ἐστὶν, ἐν ταῖς διαζώσφαις γυμναὶ ὠρχοῦντο.* Fuori dell'esercizio palestrico si ha un bel riscontro di questa cintura nella donna di nome Drusiana, il cui cadavere lo Pseudo Abdia racconta essere stato spogliato nel sepolcro, di modo che solo questo velame rimaneva a coprirla (*Hist. Apost.* l. V, p. 56, *ed. Laz.*): *cum solum genitalis partis superesset velamen:* e a p. 57 narra che il marito di lei Andronico, vedendo quel velo, pensò che il santo

apostolo Giovanni ne avesse così coperto il corpo di lei, perchè non le fosse fatta ingiuria: *Andronicus cum seminudum corpus Drusianae vidisset cum uno tantum velamine iacere in sepulcro . . . fortasse Ioannes iste velavit eius reliquias, ne scilicet corpus pateretur iniuriam.* E mi par ben a proposito ricordare, come si legge negli atti di Paolo e di Tecla (*ed. Tischend.* pag. 22), che quando Tecla doveva essere esposta alle fiere nell' anfiteatro, e quasi dovesse combattere con esse, *θηριομαχεῖν*, essendo stata spogliata delle vesti prese il cinto, *ἐξεδύτη καὶ ἔλαβεν διαζώστραν*: il qual cinto ella prese volentieri per non esser veduta nuda; ma non le fu dato se non perchè se ne cingevano le lottatrici, che essa secondo i pagani doveva rappresentare; ond'è che Alessandro dimanda al prefetto che gli conceda dar lo spettacolo della bestiaria: *δὸς ἀπαγάγω τὴν θηριόμαχον*. Lo scoliaste di Orazio (*Art. poet.* 50) nel dar interpretazione al soprannome che i Cetegi portavano di *cinctuti*, scrive, essere stato antico costume in Roma di portare cinti siffatti, e che un tal uso erasi conservato nella famiglia dei Cetegi, che per ciò erano denominati *cinctuti*: *Maioribus nostris, qui omnes cinctuti pro tunicatis erant, ut nunc Cethegi.* Ma non sembra vero che l'ometter la tunica e andare involti nella sola toga fosse un costume dei tempi antichi; poichè se ciò fosse non si sarebbe notato un tal costume in Catone, come singolare, quando scendeva nel foro a render ragione, cinto solo della fascia ai lombi di sotto alla toga; *campestri sub toga cinctus* (Ascon. *in* Cic. *pro Scauro sub fin.*).

Diverse dal cinto erano le brache, dai Latini dette *bracae* e *feminalia,* e dai Greci *περισκελῆ*, le quali per testimonianza di S. Girolamo (*Ep.* 64, n. 10), vestivano dall'ombilico sino al ginocchio: *Hoc genus vestimenti graece περισκελῆ, a nostris feminalia vel bracae, usque ad genua pertinentes.* E nella lettera a Fabiola *ab umbilico ad genua usque porrectae*, *quibus verenda celantur.* Se ne giovavano coloro che vestivano la tunica militare, la quale soleva essere più corta della ordinaria, e non era supplita dal lembo del pallio o dalla toga. Nota Lampridio, che Severo Alessandro usò il primo le brache bianche, essendo state fino allora in uso le brache di color rosso (*Alex.* c. 40): *bracas albas habuisse non coccineas ut prius solebant.* Oltre ai militari anche i contadini se ne servirono, di che gli Ercolanesi allegano in prova una pittura (*Ant. di Erc.* t. 1, *Pitt.* p. 267): ma giova avvertire, che si è creduto a torto aversi una conferma di tal costume nel pompeiano scheletro, il quale lasciò nel fango l'impronta, che ripresa col gesso tutti ci ha rappresentati gli abiti di che era coperto, non però delle brache, apparendo invece in quella parte del tutto nudo. Di queste brache si hanno due esempii nelle pitture cimiteriali fatte disegnare dal Bosio (tavv. 70, 3; 71, 3) di cui per altro non siamo sicuri. Usavano ancora per ripararsi dal freddo involgere le cosce con fasce che chiamarono perciò *femoralia,* e le tibie con le *tibialia* che dissero anche *fascias crurules,* le quali se fasciavano il piede, appellarono *fascias pedules.* Delle *fasciae crurules* ci danno parecchi esempii i pastori dipinti e scolpiti, i quali se ne giovavano per munirsi dalla puntura delle spine.

A parecchi popoli asiatici e settentrionali dell'Europa fu in uso vestir certa sorta di brache, che i Persiani chiamavano sarabara e saraballa, e i Greci *ἀναξύριδες*, e cominciavano dai fianchi ove cingevansi e si allungavan fino ai talloni: erano di pelle ovvero di lino e di seta; larghe le portavano gli Armeni e i Parti (App. *tact.* 49), strette i Persiani e i Caldei. In tal guisa miransi vestiti i tre giovani ebrei, Daniele e le guardie di Nabucco, e i santi Magi per tutto. Di più sono così vestiti gli ebrei di Gerusalemme e di Roma che fanno da sgherri nella passione del Signore e del suo vicario Pietro, e in questo abito si figurano eziandio quando bevono l'acqua docciante dalla rupe del deserto. Da un notabile passo di Ammiano Marcellino impariamo (l. XVI, 8) che a questo modo vestivano i paggi della corte imperiale: *ut regius minister,* dic'egli, *indutus a calce ad pubem in paedagogiani pueri speciem.*

Fra le vesti interiori va noverata la camicia di lino, la cui forma essendo simile a quella della tunica, dai Romani chiamossi ancor essa tunica, e così due furono le tuniche usate comunemente, l'interiore e la esteriore. S. Agostino scrive a tal proposito (*Serm.* XXXVII, 6): *Interiora sunt linea vestimenta, linea exteriora.* La tunica interiore detta dai Latini *interula* e *subucula*, poi anche *camisia*, e dai Greci *ὑπενδύτη*, era comune ad ogni classe. La portavano i militari, ma assai stretta alla vita a testimonianza di S. Girolamo (*Ep.* 64): *solent militantes habere lineas, quas camisias vocant, sic aptas membris et adstrictas corporibus ut expediti sint vel ad cursum vel ad praelia.* La camicia muliebre dicevasi *indusium* e *supparum*: era una tunichetta, di lino ancor essa, come quella degli uomini. Di queste tuniche interiori ve ne furono anche di lana: e si sa che Augusto, molto sensibile al rigore del freddo, alla camicia di lino adattar soleva un torace di lana (SUET. *Aug.* 82): *Subuculae thorace laneo . . . muniebatur.* Nondimeno perchè era d'ordinario di lino fu appellata col nome di *vestis lintea* e *lintea sindon* e talvolta soltanto *lintea.* I Greci la chiamarono *ὀθόνη*, *ὀθόνιον* e *σίνδων* e *χιτωνισκός*. Questa tunica interiore non si cingeva con alcuna zona o fascia come l'esteriore, nè se ne allungarono da principio le maniche oltre i termini della tunica esteriore: cominciossi dipoi ad usare a maniche lunghe fino ai polsi, quando la tunica esteriore era tuttavia a maniche corte. Il colore ordinario era bianco, ma se ne usarono ancora di quelle tinte di porpora (1). Erano semplici e senza ornato; sappiamo per altro che vennero in moda anche le fregiate di strisce di porpora, e di oro agli orli e allo sbocco del collo. Appuleio (l. II *Florid.*) ha scritto di Ippia: *habebat indutui ad corpus tunicam interulam tenuissimo textu, triplici licio, purpura duplici.* È contro ogni ragione, dicea Severo Alessandro, porre la porpora e l'oro su di una veste, che deve essere molle e flessibile, e cucirvi strisce di porpora (LAMPR. *in Vita*): *Si lintei idcirco sunt, ut nihil asperum habeant, quid opus est purpura?* E chiamava pazzia all'asprezza aggiungere anche l'inflessibilità, ponendovi l'oro. *In linteam autem aurum mitti etiam dementiam iudicabat, cum asperitati adderetur rigor.* Non la ragione ma il capriccio regola d'ordinario le mode. In una epigrafe di recente trovata al lago Nemorense, fra i doni offerti di cui si dà l'elenco, vi è noverata ancora una veste purpurea di lino con la doppia striscia di oro e la zona all'orlo di oro: LENTEA PVRPVREA CVM CLAVIS AVREIS ET ZONA AVREA: ma ivi medesimo fassi menzione di una camicia semplice e senza alcun ornato: VESTEM ALTERA LINTEA PVRA (cioè *alteram linteam puram*), e nominasi inoltre a differenza della purpurea una camicia bianca: VESTEM ALTERA ALBA. E della tunica interiore sia detto a bastanza.

(1) S. Aldhelmo (*De Laud. Virgin.*) ha notato l'uso delle camice di bisso o di color di giacinto negli uomini e nelle donne della età sua: *Cultus gemini sexus huiuscemodi constat subucula byssina, sive hyacinthina*

CAPITOLO QUARTO

DELLA TUNICA ESTERIORE

La tunica esteriore, che fu comunemente di lana, ebbe in prima maniche sì corte che non oltrepassavano il gomito, e la sua lunghezza era tutt'al più fino a mezz'anca. Dagli oratori Quintiliano dimanda che la loro tunica vada un po' oltre al ginocchio; poichè la tunica più lunga di questa misura è muliebre, più corta è militare: *tunicae prioribus oris intra genua paulum, posterioribus ad medios poplites usque perveniant: nam infra mulierum est, supra centurionum.* Una tunica a maniche lunghe fino al polso fu per lunga stagione dai tempi dell'Africano (Gell. VII, 12) a quei di Giulio Cesare (Suet. *Caes.* 45), di Caligola (Suet. 52) e di Commodo (Dio, 72) una singolarità riprovevole. Ma quando si andava con essa in pubblico senza la toga o ampio manto usavasi comunemente una tunica più lunga e che scendeva per lo più fino ai talloni. Aulo Gellio (VI, 10) parla dell'antica usanza di vestir sotto la toga tuniche corte e monche, quando era costume proprio delle donne di avere tuniche talari e a maniche lunghe: *Tunicis uti virum prolixis ultra brachia et usque in primores manus ac prope in digitos, Romae atque omni Latio indecorum fuit: feminisque solis vestem longe lateque diffusam decoram existimaverunt ad ulnas cruraque adversus oculos protegenda.* Ma S. Agostino osserva che a' suoi dì era invece ignominia il mostrarsi gli uomini in pubblico colle tuniche corte e a maniche monche (*De doctr. christ.* III, 12): *Sicut talares et manicatas tunicas habere apud Romanos veteres flagitium erat, nunc autem honesto loco natis, cum tunicati sunt, non has habere flagitium.* Nel qual passo è degno di considerazione che il santo Dottore non parla della tunica lunga, di modo che si possa indi dedurre che allora niuno vestisse la corta; ma solo dice, che gli onesti cittadini non si mostravano in pubblico in questa tunica corta se erano *tunicati*, o sia se non si coprivano di sopra col pallio o colla toga.

Ho notato avanti che la tunica esteriore comunemente era di lana, or aggiungo che delle tuniche di lino non mancano esempii. È tradizione che alcuni Apostoli seguendo il rito del sacerdozio ebraico, usavano tuniche di lino. Di S. Giacomo scrisse Egesippo, per testimonianza di Eusebio (*H. Eccl.* II, c. 23) che vestiva di lino; e l'anonimo autore della vita di S. Silvestro papa, edito dal Combefis (*Ill. Martyr. lecti triumphi*, Paris, 1660, p. 265) aggiugne in conferma la notizia che, ai tempi del nominato papa Silvestro, Eufrosino uno dei Vescovi della Panfilia servivasi nella liturgia della bianca veste di lino, che diceva essere una di quelle vesti a corte maniche, state già di S. Giacomo apostolo. Οὗτος ἡνίκα τὰ μυστήρια τοῦ δεσπότου ἐπετέλει, λέγω δὲ τὴν ἀναίμακτον θυσίαν, κολόβων ἓν εἶχεν, ὅπερ τοῦ μεγάλου ἀποστόλου καὶ ἀδελφοῦ τοῦ Κυρίου Ἰακώβου ἔλεγεν εἶναι. τοῦτο ἐνδιδυσκόμενος τὴν ἁγίαν, καθὼς προέφην, προσφορὰν ἐξεπλήρου. La stessa usanza mantennero S. Giacomo il maggiore e S. Giovanni, per testimonianza di S. Epifanio (*Haer.* LXXVIII, 13).

Negli atti del martirio di S. Pietro d'Alessandria si narra che il Salvatore apparve al santo Vescovo in forma di fanciullo, della età di dodici anni, indossando una tunica, χιτῶνα, la quale era di lino e che l'anonimo autore chiama ivi medesimo colobio, κολόβιον λινῶν, perchè aveva le maniche corte, (COMBEF. *Lecti triumphi*, p. 197): il qual senso della voce *colobium* ci è confermato da Servio, ove così interpreta il luogo di Virgilio (*Aen.* IX, 616): *et tunicae manicas: Tunicae vestrae habent manicas, quod etiam Cicero vituperat dicens manicatis ac talaribus tunicis: nam colobiis utebantur antiqui.* Ma la tunica veduta da S. Pietro d'Alessandria era talare, e sembra certo che d'essa soltanto si vestisse il Salvatore dodicenne. È quindi una veste che ricorda la tunica podère dei sacerdoti, della quale Gesù apparve vestito anche a S. Giovanni nell'Apocalissi (I, 13).

Se ne eccettui questo ebraico rito, voluto mantenere dai predetti Apostoli, non si sa del resto che altri indossassero tuniche di lino, se non talvolta i cittadini agiati e più facilmente le donne. Le dodici vergini descritte da Erma nel Pastore, (III, *Simil.* IX, 2) vestivano tuniche siffatte ed esomidi. *Vestitae erant*, dice l'antica versione, *linteis tunicis et decenter succinctae, exertis brachiis dextris* (al. *nudatis humeris dextris*) *tanquam fascem aliquem levaturae, sic erant paratae:* ἐνδεδυμέναι δὲ ἦσαν λινοῦς χιτῶνας καὶ περιεζωσμέναι εὐπρεπῶς ἔξω τοὺς ὤμους ἔχουσαι τοὺς δεξιούς, ὡς μέλλουσαι φορτίον τι βαστάζειν. Nè poi v'ha dubbio alcuno che queste *tunicae linteae* siano da intendersi per le esteriori, perchè ed erano cinte, e quando le vergini mostrarono volersi adagiare sul terreno per prender riposo la notte, elle se le trassero di dosso, e le distesero sull'erba (HERM. III, *Simil.* IX, 11): *straverunt tunicas suas linteas in terram:* ἔστρωσαν αἱ παρθένοι τοὺς λινοὺς χιτῶνας ἑαυτῶν χαμαί.

Antichissima è la distinzione delle tuniche in laticlave ed angusticlave, ma le laticlave non divennero se non tardi proprie delle famiglie senatoriali, le seconde furono comuni ai cavalieri e alla plebe (PLIN. *H. N.* l. XXXIII, c. 1): *Annuli distinxere alterum ordinem a plebe, sicut tunica ab annulis senatum tantum: et hoc sero, vulgoque purpura latiore tunicae usos invenimus etiam praecones.* Erano *laticlavae* quelle tuniche le quali non si sa bene dal Rubenio se avevano una o due larghe strisce di porpora, cucite verticalmente dallo sboccato del collo alla estremità o lembo inferiore: ma Lorenzo Lido (*De magistr.* pag. 54, *ed. Fuss*, 1812) ci assicura, che ne ebbero due: πλατύσημοι πορφυρᾷ διάσημα ἐξ ἑκατέρων τῶν ὤμων. Laonde par certo che Orazio a questa tunica laticlava allude ove scrive: *purpureus late qui splendeat unus et alter Assuitur pannus.* Le tuniche angusticlave, checchè ne pensa Ottavio Ferrari, pel quale i clavi sono pezzuole rotonde, avevano due strette strisce di porpora separate e parallele, le quali discendevano lungo il petto dalle spalle al lembo della tunica. Il lato clavo non si cingeva comunemente, e però fu notato Giulio Cesare, come singolare, perchè da fanciullo ebbe uso di cingerselo e di più con ampio ribocco:

Usum lato clavo nec ut unquam aliter quam super eum cingeretur et quidem fluxiore cinctura; e si narra da Suetonio (*Caes.* 45) che Silla soleva chiamarlo il fanciullo mal ricinto, *puerum male praecinctum.* Era inoltre questa tunica alquanto più lunga dell'angusticlava: *Latum clavum habentium modus est ut sit paulum cinctis submissior,* scrive Quintiliano (*Instit.* l. XI).

Nei primi tempi dell'impero era riprovato chi si facesse vedere in pubblico colla tunica discinta; e ne fu per tal motivo tacciato Mecenate (SEN. *Ep.* 114), *qui solutis tunicis in urbe semper incessit,* e Nerone, che indecorosamente portando la tunica convivale discinta, *ἀζώστους χιτῶνας* (DIO, LXIII), vagava per le strade di Roma. Pare del resto che il popolo romano a poco a poco vi si cominciasse ad assuefare di modo, che un tal costume fin dagli ultimi decennii del secolo secondo non faceva più quel tristo senso di prima: e però non di rado vediamo persone discinte nelle cristiane pitture e sculture. Nè io saprei dire se a render più volgare l'uso di andar discinti, le dalmatiche abbiano agevolata la via, ovvero queste siano state ammesse perciò appunto che l'andar discinti non faceva più un mal vedere agli occhi del popolo. È notevole nell'elenco memorato dei doni fatti ai due fani del lago nemorense, quello di due tuniche che ivi si appellano precinta l'una e l'altra discinta: TVNICAS II PRAECINCTA ET DISCINCTA. È noto che gli Africani d'una volta andavan tutti senza cintura, onde Virgilio diè loro l'appellativo di *discincti* (*Aen.* VIII, 724): e che quel costume serbavasi in Africa tuttavia al secol quarto l'abbiamo per attestazione di Servio, il quale scrive: *neque enim hodieque utuntur zonis.* Al qual passo parmi non si opponga l'autorità di Tertulliano, le cui parole non si riferiscono che ai Cartaginesi, che, dic'egli, avevano da' coloni romani appreso a cingersi le tuniche talari o dimissizie, proprie della nazione: *Exinde tunicam longiorem cinctu arbitrante suspenditis.* Il vero senso di questo luogo fu ignoto al Salmasio, scrivendo egli sotto nome di Fr. Franco contro ad Ant. Cercoezio o sia al Petavio, da Tertulliano asserirsi che i Cartaginesi avevan preso a portare una tunica più lunga di quella che usavano prima: *tunicam longiorem acceperunt, quod antea tunicas breviores gerebant* (*In animadv.* ANT. CERCOETII. Midleburg, 1623, p. 220). Dall'altra parte neanche il Petavio rettamente intese il citato passo quando sostenne che le tuniche dei Cartaginesi erano corte da principio, cioè dopo che vinti dai Romani avevano introdotto involgersi nel pallio, del quale prima non facevano uso, chiamando Ennio perciò i loro giovani *tunicatam iuventutem* (*ap.* GELLIUM *l. cit.*); ma che dipoi, prevalendo il lusso, le avevano allungate (ANT. CERCOETII *ad* CL. SALM. *notas in* TERTULL. *De pallio.* Rhedonis 1622, p. 24): *cum luxu togas* (ma a p. 44 del *Mastigoph.* 3, emenda *tunicas*) *etiam longiores ascivere.* Il costume di andar discinti in veste talare fu proprio anche dei Fenicii di Asia, i quali portavano tuniche ornate verticalmente nel mezzo di una striscia di porpora, e immanicate e talari e discinte, a testimonianza di Erodiano, il quale afferma che Elagabalo così vestiva i prefetti dell'esercito e coloro che aveano esercitati i primi uffizii, allorchè li adoperava per ministri dei sacrifizii (HERODIAN. l. V, 5): *ἀνεζωσμένοι χιτῶνας ποδήρεις καὶ χειριδωτοὺς νόμῳ Φοινίκων ἐν μέσῳ φέροντες μίαν πορφύραν.*

Le strette liste di porpora delle tuniche angusticlave erano senza dubbio un ornato, e non una distinzione della classe dei cavalieri dalla plebea. I cavalieri, come ha notato il Rubenio (*De re vest.* p. 51), oppugnato a torto dal Ferrari (*Analecta de re vest.* p. 33 seq.), ebbero a detta di Plinio (*H. N.* l. XXXIII, c. 1) per solo distintivo l'anello; ed Appiano scrive (*B. C.* l. 2) che quanto all'abito non vi avea distinzione alcuna fra i servi e i padroni, e, se ne eccettui la veste pretoria, tutti vestivano a un modo: *ὁ δουλεύων ἔτι τὸ σχῆμα τοῖς δεσπόταις ὅμοιος· χωρὶς γὰρ τῆς βουλευτικῆς ἡ ἄλλη στολὴ τοῖς θεράπουσίν ἐστιν ἐπίκοινος.*

Dissi altra volta di una particolarità delle tuniche, le quali sono indossate in modo che lasciano ignudo il braccio destro e il petto per metà, e dimostrai doversi esse chiamare tuniche esomidi.

Ottavio Ferrari parla della tunica ἐξωμίς in più luoghi della sua eccellente opera *De re vestiaria*, ma non ne intende il vero significato. Ad evitare il qual difetto bisogna che io prima ricordi che gli antichi ebbero due modi di tuniche: altre tessute, altre cucite; e che la tunica esomide era una tunica di panno cucita. La tunica di Cristo era del numero delle tessute; e gli Orientali e soprattutto i Galilei usavano di tessere non abbassando la trama col pettine, ma alzandola con una verga. Al qual uopo parmi bene arrecare il noto passo di Isidoro di Pelusio (l. I, *Ep.* 74), perchè ne insegna altresì che questo modo di fare era dei poveri, fra i quali certo degnossi essere annoverato Cristo. E chi non sa, dic'egli, quanto vile sia quella veste della quale fanno uso i poveri della Galilea? Poichè presso di loro specialmente suole tessersi cominciando di sopra, com'è uso fra noi tessere le tunichette pettorali: τίς δὲ ἀγνοεῖ τὴν εὐτέλειαν τῆς ἐσθῆτος ἐκείνης ἥπερ οἱ πτοχοὶ κέχρηνται τῶν γαλιλαίων, κατ' οὓς καὶ μάλιστα τὸ τοιοῦτο φιλεῖ γίνεσθαι τὸ ἱμάτιον ὡς οἱ στηθοδεσμίδες, ἀνάκρουστον ὑφαινόμενον (Cf. Teophylact. *In* Joh. c. XIX, p. 752, *ed. Venet.* 1754). E giova ricordare ciò che di questa maniera di tessere ha scritto il Braun (*De vest. sacerd. hebr.* l. I, c. 16) e le belle conferme che ne ha dato il Ciampini (*Vet. mon.* vol. I, p. 104 seq.).

Altra però è la tunica di panno che cucivasi mettendo insieme la parte anteriore e la posteriore. Questa aver poteva due forme: perocchè o era a due maniche, ovvero una sola ne aveva, e l'altra no; e questa è appunto quella che i Greci appellarono ἑτερομάσχαλος χιτών, ed ἐξωμὶς χιτών. Ma il vocabolo ἐξωμὶς ha un senso più generale e si appropria ancora all'ἱμάτιον ossia al pallio, quando l'uomo vi si avvolge, lasciando scoperto un omero: ond'è che ha ben notato Esichio: ἐξωμίς, χιτὼν ὁμοῦ καὶ ἱμάτιον, e Polluce: ἐξωμὶς δὲ περίβλημα καὶ χιτὼν ἑτερομάσχαλος, ed Elio Dionisio presso Eustazio (*Il.* Σ. 1226): ἐξωμίς. χιτὼν ἅμα καὶ ἱμάτιον τὸ αὐτό. Ma quando si parla della tunica, cioè di un abito che ha maniche, allora dicesi esomide l'ἑτερομάσχαλος, o sia quella tunica, la quale ha una sola manica, che è la sinistra, e dal lato destro non è tutta cucita, e però a chi la indossa lascia da quella banda e l'omero e il petto svelato. È ancora noto che questa tunica esomide, χίτων ἑτερομάσχαλος, fu abito proprio dei servi; (*Lex. Cyrill.*) ἐξωμὶς χιτὼν δουλικός, (Hesych.) ἑτερομάσχαλος, χιτὼν δουλικὸς ἐργατικὸς, ἀπὸ τοῦ τὴν ἑτέραν μασχάλην ἔχειν ἐῤῥαμμένην; ma non è egualmente saputo, che la esomide fu abito caratteristico eziandio di coloro, i quali professavano arti manuali, per le quali avevan d'uopo che il braccio destro fosse al tutto libero. Così nei Vetri e altrove è figurato Dedalo, costruttore delle navi e artefice scultore in legno; così le vergini vedute da Erma vestivano all'esomide, perchè occupate, dic'egli, a portar pesi; e in egual modo Dione Crisostomo, nel discorso intorno all'abito, περὶ σχήματος, che è il settantunesimo a p. 627 *ed.* 1604 Paris, e Coricio nelle Descrizioni, ἐκφράσεις, ne fanno il carattere del pastore (Mai, *Spicil.* t. V, p. 440). Perocchè, dice Dione, chi vede alcuno in tunica di pastore all'esomide non ne ha fastidio, perchè il crede abito di professione: εἴ τινα ἴδοιεν (οἱ ἄνθρωποι) ποιμένος ἐξωμίδα ἔχοντα, οὐ χαλεπαίνουσιν, ἡγούμενοι προσήκειν τὴν στολὴν ταύτην τῷ τοιοῦτον τί πραξάντι. Vedi anche l'orazione VII, p. 105, ove un retore mostrando al popolo raccolto nel teatro un pastore, dice: voi forse guardate l'esomide di costui, com'ella è vile, e la pelle, o sia διφθέρα, la quale indossando egli è qui venuto: ὑμεῖς δὲ ἴσως ὁρᾶτε αὐτοῦ τὴν ἐξωμίδα, ὡς φαύλη, καὶ τὸ δέρμα ὃ ἐλήλυθε δεῦρο ἐναψάμενος. E Coricio nel luogo citato: Νομέα τοῦτον, οἶμαι, τῆς ποίμνης, ἡμίγυμνός τε γάρ ἐστιν, ἐξωμίδα ἐνειμένος, καλαύροπά τε φέρων. Ed è bene avvertire, che Ottavio Ferrari (*De re vest.* part. II, p. 209 seq.) quando asserisce che l'esomide fu abito anche di cittadini, per testimonianza di Suida e di due testi di Aristofane, si è ingannato: al qual nostro parere fanno scorta i monumenti e il notevole passo di Polluce: χιτὼν δὲ ἀμφιμάσχαλος ἐλευτέρων σχῆμα, ὁ δὲ ἑτερομάσχαλος οἰκετῶν, e di altri grammatici, i quali affermano concordemente che presso gli Ateniesi, dei quali Suida parla, fu tunica

propria di servi. Quanto ai due passi di Aristofane già il Perizonio mi ha preceduto avvertendo (*ad Aelian. H. var.* IX, 34) che nelle Vespe si parla di servi e non di cittadini: e riguardo all'altro testo cavato dalla Lisistrata (p. 879 *ed. Aur. Allobr.* 1607) che sembra aver una forza dimostrativa, il medesimo dichiara che quel luogo dev'esser corrotto, e ne allega il motivo, che mi par giusto, poichè ivi il comico dice, che se ne spogliavano i vecchi per non vedervisi involti, οὐκ ἐκτεθριῶσθαι πρέπει, nel mentre che l'esomide non involgeva, anzi rendeva spediti gli uomini ad operare: laonde pensa che in luogo di ἐξωμίδ' si abbia a sostituire ἐπωμίδ', che è preso anche in senso di abito che s'indossa ed è chiamato perciò εἶδος ἐνδύματος dallo scoliaste di Euripide (*Hec.* 358). Ed io avverto che niente osta se un cittadino libero, quando si voglia dare a lavori servili, indossi a tal uopo anche l'abito proprio dei servi, ἐξωμίδα λαβών, come di Catone il censore scrive Plutarco. Ma non voglio aggiungere in conferma il luogo di Gellio (VII, 12), che vedo citato dal Perizonio e da altri, quasi ivi insegni che gli antichissimi Romani vestivano l'esomide: e fa senso che niuno siasi avveduto parlarsi da Gellio in quel capitolo di tuniche immanicate, *tunicae chiridotae*, che dice a ragione non essersi usate dagli antichi, ma sì quelle senza maniche, che egli chiama *substrictas et breves tunicas, citra humerum desinentes*. Alle quali parole un glossatore, credo, avrà aggiunto la spiegazione che segue, *quod genus Graeci dicunt* ἐξωμίδας, se pure non debba dirsi che il torto sia di Gellio stesso. Certo che l'antichità tutta reclama, nella quale non vi è esempio di questo costume, che pur sarebbesi dichiarato generale da Gellio. Anche il *citra humerum* non piace, ed io penso che si debba legger *circa humerum*, cioè presso all'omero.

Quanto qui ho scritto dichiarando che cosa fossero le tuniche esomidi, e quale la classe che le indossava, pastorale ed operaia, non parrà troppo, o almeno non necessario, a chi considera, che dalla retta intelligenza delle caratteristiche dipende la vera interpretazione delle pitture e sculture antiche, e che se gl'interpreti ne avessero avvertito il peso e l'importanza, non mi sarei veduto costretto a combattere più volte spiegazioni leggiere, false ed assurde, con danno dei profondi e mistici sensi che con tai mezzi la Chiesa seppe comunicare ai fedeli dei primi tempi. Cerchiamo ora della tunica dalmatica e del colobio.

CAPITOLO QUINTO

LA DALMATICA, IL COLOBIO E LA TUNICA APERTA E IMMANICATA

Nel capitolo precedente ho dichiarato le tuniche a corte maniche, usate comunemente in Roma e fuori, e dissi che ne durò a lungo l'uso. A queste tuniche i Greci diedero nome di monche, chiamandole *κολόβια* e *κολοβίωνες*: onde Acrone scrive alla Sat. V di Orazio del l. I: *Latum clavum purpuram dicit, quae in pectore extenditur senatorum, Graeci τὸν κολοβίωνα vocant.* E un altro commentatore dato in luce dal Cruquio, che per altro sembra copiare dal primo: *latus clavus, colobion graece, dicebatur vestis, quae ad pectus magistratuum extendebatur in formam lati clavi.* Avverto intanto che questo confronto del colobio al lato clavo non si estenda anche alle strisce larghe di porpora, perocchè lo scoliaste intende mostrare che i colobii avevano le maniche monche come le tuniche laticlave. E però quando io leggo da papa Eutichiano prescritto, *ut quicumque fidelium martyrem sepeliret ut sine dalmatica aut colobio purpurato nullatenus sepeliret,* non crederò con Alberto Rubenio (*De re vest.*, Antuerp. 1665, p. 108) che vi siano indicate le larghe strisce di porpora proprie del laticlavo, ma che si chiami *purpurato* perchè tinto interamente di porpora. Non è poi neanche vero che le larghe strisce di porpora fossero proprie di tutti i colobii, contradicendosi ciò dal racconto di Damascio, il quale dice, presso Fozio, che la giustizia apparve ad Isidoro vestita di colobio fregiato a due strisce larghe di porpora: *κολοβὸν χιτῶνα μελινόχρουν ἀνεζωσμένην πορφυροῖς πλατέσι σημαδίοις κεκοσμημένην*: la qual circostanza non sarebbe notata in questo colobio, se le strisce larghe fossero state proprie di tutti. Laonde giovi ricordare le parole di Servio, recate di sopra, dalle quali risulta che il colobio è preso per sinonimo di tunica corta e a maniche monche: *nam colobiis utebantur antiqui.*

Le dalmatiche, che dalla Dalmazia prendono nome, erano tuniche discinte, lunghe fino ai piedi e immanicate, quali le usavano i Fenicii, con la sola differenza che ove nelle dalmatiche cucir si solevano due strisce di porpora dagli omeri al lembo verticalmente, in Fenicia un solo largo panno di

porpora vi si poneva nel mezzo, di modo che dallo scollato scendesse all'estremo orlo. Tali erano le vesti che Elagabalo dava a' suoi ministri quando assistevano ai sacrifizii: *ἀνεζωσμένοι χιτῶνας ποδήρεις καὶ χειριδωτοὺς νόμῳ Φοινίκων ἐν μέσῳ φέροντες μίαν πορφυράν*; e questi servivansi in tal ministero delle scarpe di lino, come i Profeti di Fenicia: *ὑποδήμασί τε λίνου πεποιημένοις ἐχρῶντο, ὥσπερ οἱ κατ' ἐκεῖνα τὰ χωρία προφητεύοντες*. A Roma vesti siffatte furono conosciute in tempo della repubblica, ma non adoperate in pubblico se non da coloro che vivevano una vita molle ed effeminata. Ne dobbiamo la notizia ad Elagabalo, il quale indossandola davasi il nome di Fabio e Scipione, dei quali narravasi che i parenti, quantunque a correzione e per far loro vergogna, così li lasciavano andar fuor di casa (Lampr. *in Helag.*): *Dalmaticatus in publico post coenam saepe visus est, Gurgitem Fabium et Scipionem se appellans, quod cum ea veste esset, cum qua Fabius et Cornelius a parentibus, ad corrigendos mores, adolescentes essent producti.* Pensa Alberto Rubenio che in Roma se ne dilatasse l'uso circa i tempi di Gallieno (*De re vest.* p. 73), e questa opinione non è contraddetta dalla notizia che abbiamo essersi trovate le dalmatiche nella guardaroba di Commodo, il quale si era mostrato in pubblico in quella foggia: *dalmaticatus in publicum processit;* e nemmeno da ciò che si racconta di Elagabalo, perocchè se fosse stato in quella epoca un abito in pubblico comune a molti, non ne avrebbero fatto gli storici un rimprovero alla loro condotta. Poco per altro andò e i costumi di Roma e dell'impero cambiaronsi di modo che non parve più riprovevole ai loro occhi un abito di tal natura. Noi ne troviamo numerosi esempii nelle pitture e sculture cristiane, le quali per questo indizio non potranno attribuirsi al secolo secondo, e con difficoltà alla prima metà del terzo. La menzione che se ne fa nel 258 è la più vetusta. È questa menzione negli atti del martirio di S. Cipriano, del quale si legge che essendosi tolta la dalmatica, rimase in camicia: *cum se dalmatica expoliasset in linea remansit,* attendendo il colpo del carnefice. Ma si noti che la tunica discinta e dimissizia era propria degli Afri, e però libero di usarla in Cartagine, e che una tunica siffatta non è guari diversa dalla tunica dalmatica, onde potè assai per tempo appellarsi con tal nome. La dalmatica, come abito d'uso, è in Roma nominata la prima volta dal decreto citato di sopra, di papa Eutichiano, il quale governò la Chiesa dal 274 al 285: ivi è sancito che chi si prestava a seppellire i Martiri non altrimenti li seppellisse che vestiti della dalmatica o in sua vece del colobio color di porpora.

Le tuniche da me finora descritte erano interamente chiuse: rimane adunque che io dica esservi stata una maniera di tunica aperta, della quale occorre qualche esempio nelle pitture cimiteriali. Essa è corta e fino a mezza vita, ha maniche lunghe ed è aperta dinanzi, le quali tre condizioni ritrovansi in quella tunica usata dai Galli, grecamente detta da Plutarco (*in Othon.*) *χειρίς*, e da Strabone, che l'attribuisce ai Galli belgici, *χιτῶν σχιστὸς χειριδωτὸς μεχρὶ αἰδοίων καὶ γλουτῶν*, e qui in Roma appare dalle pitture che vi si congiungeva una specie di pellegrina o sanrocchino detto *capitium* dai Latini ed *amictorium*, dai Greci poi forse *ἐπιβόλαιον σκέπασμα*, che copre le spalle fino a mezzo il braccio. I dotti l'hanno paragonata alla *gallica palla*, della quale si dice, che era lunga fino alle anche, ma che Aurelio Antonino, il quale ne prese il soprannome di Caracalla, l'allungasse fino ai talloni (Vict. *et* Spartian. *in Caracalla*); e recar sogliono a tal proposito il verso di Marziale, *Dimidiasque nates gallica palla tegit;* a me però sembra che il facciano a torto, confondendo questa tunica immanicata col gallico bardocucullo, che era un corto mantello, e però non ebbe maniche, nè monche, nè lunghe.

Non lascerò di dire che i colobii e le tuniche delle donne sono per ordinario talari, o arrivano quasi al collo del piede. Noto eziandio che le vesti lunghe fino a mezza tibia non sono indizio certo di condizione servile, o di donne che traffichino i loro corpi. Il colore di queste tuniche e di questi colobii generalmente è bianco, di rado purpureo ovvero giallognolo. Le liste cucite sopra, che sogliono esser purpuree, sono pur talvolta di color nero.

CAPITOLO SESTO

DELLA TOGA, DEL PALLIO, DELLA LAENA, DELLA CLAMIDE

Pochi saranno di certo quei che a legger l'argomento di questo capo non istimino di trovare un disteso trattato della toga e del pallio; ma è mio dovere avvertire ancor qui, che lo scopo mio non è quello di far trattati delle antiche maniere di vestiti, bensì di dichiarar quel tanto che alle cristiane antichità deve servire. Non mi distenderò adunque in descrizioni e rifutazioni, ove la materia non richieda novello schiarimento, e solo eviterò, quant'è in mio potere, che non si ripetano più i vecchi errori; cosa non così agevole, come la più parte dei lettori forse crede.

Della toga devo dir soltanto, che questo abito si vede indosso ai personaggi civili che si fanno preparare i sarcofagi, ma negli uomini apostolici non ha luogo. Perocchè da per tutto Cristo, i suoi discepoli e i suoi seguaci, come i Patriarchi e i Profeti vestono il pallio, la qual veste per altro era la più popolare anche in Roma nell'età dell'impero. La differenza della toga dal pallio, in altri tempi sì controversa, in questo consiste, che la toga ha forma di semicerchio e il pallio quella di due quadrati insieme uniti, cioè forma rettangolare il doppio più lunga che larga. Ha dunque la toga due soli pizzi, quattro il pallio, e di conseguenza facile è il riconoscere la toga e distinguerla dal pallio, ancor quando il pallio involge la persona alla esomide, come d'ordinario la toga fa nel vestirla. Il pallio può indossarsi in più modi, ma generalmente dalla spalla sinistra attraverso la schiena si fa passare alquanto sotto l'ascella destra e indi di nuovo si rigetta sull'omero sinistro. Questa maniera è la più volgare e dicesi per analogia, alla esomide, come ho di sopra fatto notare, perchè ne rimane fuori la spalla e il fianco destro e parte del petto. La cinica filosofia tolse a caratteristica il vestir di pallio sempre alla esomide, ma non sulla tunica, che non sarebbe stato proprio distintivo, bensì sulla nuda persona, rinunziato avendo la lor setta all'uso della

tunica esteriore, come superflua; e non vestendo l'interiore, perchè di lino e però meno adatta della esteriore alla profession loro pomposa di austera filosofia. Qui io mi avvedo di aver contro di me quei che col Gatakero (*Cinnus*, s. v. *χωρὶς χιτῶνος φιλόσοφοι*) seguono il Salmasio, il quale stabilisce come certo, che i filosofi cinici si dissero seminudi, *ἡμίγυμνοι*, perchè vestivano il pallio sulla tunica interiore o sia camicia, e non perchè anche di questa furono privi: stante che chi era in camicia, al pari di chi era spogliato del tutto, dagli antichi dicevasi nudo. Ma se questa ragione vale a dimostrare che potevano esser chiamati *ἡμίγυμνοι* i filosofi cinici, quantunque vestissero la camicia di sotto al pallio: essa però non prova nulla che di fatto la usassero; apparendo manifesto che a miglior ragione, se ne erano privi del tutto, si sarebbero dovuti chiamar *ἡμίγυμνοι*. Indi è che il Salmasio co' suoi seguaci credette potere stabilire la sua sentenza, appoggiandola a due testimonii, i quali sembrarono loro che parlassero senza dubbio di questa camicia dei Cinici. Ma Ottavio Ferrari (*De re vest.* II, p. 200) ha indicato altri antichi testi, nei quali apertamente è escluso dai Cinici ogni altro abito eccetto il pallio, e quanto ai due testi allegati ha provato solidamente, che, e si possono spiegare in altro modo, e che tale spiegazione è la più vera. Cratete, dice il Salmasio, ripreso essendo dagli edili di Atene perchè vestiva la sindone, rispose, anche Teofrasto essere vestito al modo medesimo; e in prova li menò all'officina di un barbiere, ove Teofrasto involto nella sindone si faceva tagliare i capelli: *ὑπὸ τῶν Ἀθήνησιν ἀστυνόμων ἐπιτιμηθεὶς ὅτι σινδόνα ἠμφίεστο, ἔφη, καὶ Θεόφραστον ὑμῖν δείξω σινδόνα περιβεβλημένον. ἀπιστούντων δὲ, ἀπήγαγεν ἐπὶ κουρεῖον καὶ ἔδειξε κειρόμενον.* Il Salmasio (*not. ad* Tertull. *de pallio*, p. 380) ha ben veduto che qui la *σινδών* di Teofrasto è una tela da coprir le spalle e non una camicia, e nondimeno stima che la *σινδών* di Cratete fosse camicia, perchè di lino. Alla quale obiezione si risponde, avvertendo che Cratete poteva avere un pallio di lino; e che difatti il portasse si fa noto dallo scrittore della sua vita, Diogene Laerzio, il quale recita a tal proposito due versi di Filemone comico, nei quali dice che quel filosofo vestiva di state un pallio greve e peloso, ma d'inverno un pallio trito e leggero, e che per conseguenza poteva talvolta ben essere di lino, come di fatti il dimostra la voce *σινδών*. Il secondo testo, del quale si serve il Salmasio, è tolto da Luciano, il quale racconta che Proteo cinico, deposta la bisaccia e il pallio, salì sulla catasta in tela assai logora, *ἔστη ἐν ὀθόνῃ ῥυπώσῃ ἱκανῶς*. Ma a tal luogo nota il Ferrari, che il vocabolo *ὀθόνη* non significa solo camicia, bensì ancora velo e tela, e però, dice, che qui può ben essere un panno di lino, con che siasi voluto Proteo coprire le parti vergognose, per rispetto alla moltitudine concorsa, e non mostrarsi così ignudo del tutto.

Dimostrata così la sentenza del Salmasio priva di solido fondamento, fa d'uopo produrre alcuni luoghi di antichi scrittori che provano ad evidenza il contrario, cioè che i Cinici non indossarono che il solo pallio, nel quale involger si solevano alla esomide. Tra i primi è bene citar Laerzio, ove narra di Antistene che del mantello servivasi a doppio e di esso solo: *καὶ πρῶτος ἐδίπλωσε τὸν τρίβωνα καὶ μόνῳ αὐτῷ ἐχρῆτο*; e quando Antipatro vuol noverare tutta la suppellettile di Diogene, altro non conta che una bisaccia, un pallio doppio e un bastone; della camicia e della tunica neanche un cenno. Dione Crisostomo nella sua Orazione 72 *περὶ σχήματος* (*ed. Paris.*, 1604, pag. 628) dimanda, perchè le statue di Giove, di Nettuno e degli altri Dei, vestiti del solo pallio, non sono derise e non si fa loro ingiuria dal popolo, e agli uomini che sono così parimente vestiti, cioè ai Cinici, si fa onta e oltraggio, e quantunque vi siano abituati a vederne ad ogni tratto, nulladimeno deridono ognun di costoro tosto che il vedono. Ove è chiaro, che tal nudità egli trova nei Cinici, quale nelle statue degli Dei, che tutti sappiamo essere state coperte, quando non ebbero veste particolare, di solo pallio. Ancora dimanda Dione (*ib.* p. 627), perchè quando essi vedono i marinai, i pastori, i contadini o alcun altro vestito della sola tunica, non

se ne sdegnano, e fa lor poi tanta rabbia il vedere un Cinico, *ἀχίτωνα ἐν ἱματίῳ* il quale il solo pallio veste. I quali confronti certo non avrebbero forza veruna se i Cinici non indossavano una sola veste, ma due. A questi passi, già allegati dal Ferrario, aggiunger si vuole un altro luogo del medesimo Dione, tolto dalla sua Orazione 34 (pag. 414), che è la seconda Tarsica, ove parlando dei Cinici afferma, che niun uomo iniquo e malvagio può dirsi filosofo, quand'anche sia più ignudo di una statua: *οὐ γάρ ἐστιν οὐδεὶς φιλόσοφος τῶν ἀδίκων καὶ πονηρῶν. οὐδὲ τῶν ἀνδριάντων ἄν περ ᾖ γυμνοτέρος.* Il confronto medesimo delle statue degli Dei coi Cinici deve esser passato per la mente a S. Damaso papa, allorchè, riprovando la elezione di Massimo filosofo cinico a Vescovo di Costantinopoli, scrisse ad Acolio queste parole: A costui, che veste come un idolo, non dovrà mai darsi nome di cristiano: *Huic homini, qui in habitu idoli incedit, nunquam adscribendum est nomen Christiani.* Alle autorità possiamo aggiungere i monumenti, nei quali niuno di noi ricorda aver veduto mai Diogene con altro arnese che il solo mantello: e sopra tutto vale la considerazione che il portar l'interula era d'uomini che vivevano agiatamente e con lusso, laddove i Cinici dovevano affettare disprezzo degli agi e delle ricchezze e del lusso: ond'erano cotanto odiosi, dice Dione, perchè si presentavano in pubblico così seminudi, quasi per riprendere e censurare gli altri, anche colla semplice e nuda mostra di loro persona.

Questa cinica affettata moda di vestire il solo pallio e alla esomide, lasciando nudo l'omero destro, buona parte del petto e tutto il fianco, se fu severamente ripresa dai pagani, i quali vedevano in quelle apparenze di austerità uomini inverecondi, impudichi, arroganti e stolti, a miglior ragione doveva essere aborrita e condannata dai santi Padri, da quei maestri, io dico, della pura morale del Vangelo, che è tutta mondezza, pudore ed onestà negli atti non solo, ma ben anche nei pensieri dell'animo; nè mai si legge in tutta l'antichità che alcun vero cristiano, per falso spirito, ricorresse a queste ostentazioni sfacciate di un disprezzo, in che meritamente avevano, secondo l'evangelica verità e dottrina, le cose di quaggiù illusorie e fugaci. Odasi a tal proposito quali sentimenti nutrissero i fedeli di quei dì, così ben espressi dall'eloquente Minucio nella persona di Ottavio (p. 330): *Philosophorum supercilia contemnimus, quos corruptores et adulteros novimus et tyrannos et semper adversus sua vitia facundos. Nos non habitu sapientiam, sed mente praeferimus.*

Per il che vedendo noi nei cubicoli prossimi alla cripta dei Pontefici, nel cimitero di Callisto, uomini dipinti in tal foggia di abito, qual era la usata dai Cinici, non dobbiamo pensare che quelle pitture rappresentino la moda, una volta per avventura introdotta nella Chiesa: a tenere la qual opinione non ci autorizza per fermo alcun testimonio dell'antichità. So bene che un moderno scrittore ha voluto attribuire un tal senso ad un passo di S. Cipriano che si legge nel libro *De bono patientiae,* 3. Ma costui l'ha fatto a gran torto. Imperocchè S. Cipriano in quel luogo non parla punto, nè allude ai Cristiani, anzi è sì lungi da una qualunque allusione al costume dei Cristiani, che invece egli dimostra vigorosamente il carattere della cristiana filosofia tutto contrario ed opposto alla pagana, e il fa ricopiando il concetto, da Minucio espresso nelle parole riferite di sopra: *Nos non habitu sapientiam sed mente praeferimus:* le quali niuna allusione contengono nè tacita riprensione del cristiano costume, anzi ne dichiarano l'opposizione diretta al costume dei pagani: onde S. Cipriano ripete quasi colle medesime parole di Minucio: *Philosophi non verbis sed factis sumus: nec vestitu sapientiam sed veritate praeferimus.* Questo nuovo confronto del testo di S. Cipriano colle parole di Minucio deve aver forza di un novello argomento, in prova che la spiegazione già data è la sola vera.

Inoltre a tal filosofico abito supposto ripugnano i dipinti medesimi, nei quali se volevansi esprimere uomini vestiti alla filosofica, non si sarebbe omesso di dar loro la caratteristica del pallio che distingueva in quei tempi il filosofico dal pallio comune

e da quello dei retori; e ciò pel colore, essendo il purpureo proprio dei retori, il nero dei filosofi e dei monaci, il bigio morato degli asceti cristiani. Nelle predette pitture invece le figure volute in abito di filosofi cinici vestono pallii di color rossastro, pari a quello delle lor carni.

Purgata così da tal macchia la società cristiana del secol terzo, rimane, che l'assenza delle due tuniche, la quale ha non pochi esempii da me altrove noverati, si debba riferire a metaforico significato. Ed è da considerare in special modo quella imagine che sacrifica (V. tav. 7, n. 4), la quale allo stesso moderno scrittore parve fosse un asceta o piuttosto un sacerdote; perocchè il pittore anche a questa ha dato un pallio di color rossastro, il quale, come ho avvertito, non è il colore del τριβώνιον filosofico, nè del pallio ascetico. Il pallio, grecamente detto τρίβων, τριβώνιον, era un abito detrito e logoro e di color di lana fosca: era veste da poveri, e però scelta dai filosofi per loro insegna: τρίβωνες, scrive il prete Basilio nelle note al Nazianzeno, φασὶ τῶν φιλοσόφων (Vedi Ott. Ferrari, *De re vest.* II, p. 173-189).

Dal pallio non si distingue la *laena* per la forma, essendo ancor essa rettangola, e neanche la clamide, ma solo perchè ambidue queste sopravveste si sogliono abbottonare ovvero affibbiare sull'omero destro. Fra la lena e il pallio v'è il mezzo pallio dai Greci detto ἡμιφόριον o ἡμιφάριον, che era l'abito, per testimonianza di S. Epifanio (*Haer.* LXIX), indossato d'ordinario da Ario insieme col colobio, ossia colla tunica a corte maniche: ἡμιφόριον ὁ τοιοῦτος ἀεὶ καὶ κολοβίωνα ἐνδεδυσκόμενος; ed era ancor sopravvesta da donna (Pallad. *H. Lausiac.* p. 148), che il Bingham (*Orig. sive Antiq. Eccl.* Halae, vol. 1, p. 725, vol. 2, p. 424) confonde a torto colla tunica a corte maniche, o sia col colobio. Questo mezzo pallio, *angustum pallium, colla pariter atque humeros tegens* (Cassian. *De hab. monachi*, c. 7), fu usato dagli asceti; il che io deduco da Tertulliano, il quale ne avverte che si affibbiava: *in fibulae morsu humeris acquiescebat.*

La *laena* e la *clamide* derivano dal greco χλαῖνα e χλαμὺς e ne conservano la forma: i Latini non ebbero un proprio vocabolo per la χλαῖνα e si servirono della greca voce, omessa la prima lettera; e come da *Gnaevius* fecero *Naevius*, così da χλαῖνα trascrissero *laena:* alla χλαμὺς invece risponde il latino vocabolo *lacerna,* la qual sopravvesta in sostanza rassomiglia alla clamide greca e se ne discerne soltanto perchè fimbriata: *Lacerna, pallium fimbriatum, quo olim soli milites utebantur,* scrive lo scoliaste di Persio. La *laena* aveva lungo pelo, era doppia, διπλῆ, *amictus duplex,* e soleva sovrapporsi alla toga, o al pallio, ovvero alla tunica: onde Marziale *(in apophor.)* fa che la *laena* parli in questo modo:

Tempore brumali non multum levia prosunt,
Calfaciunt villi pallia vestra mei.

La *laena levis* era semplice, ἁπλοῖς, e dicevasi χλανίς, χλανίδιον, e serviva di state: passò inoltre per sopravvesta convivale, e i ricchi la portavano di color di porpora o di color giacinto, per testimonianza di Persio (*Sat.* I, 39) e di Giovenale (*Sat.* III, 77). Di questa sopravvesta facevano ancora uso i flamini, affibbiandola con fibula di bronzo nell'atto del sacrifizio (1); ed è notissimo il passo di Cicerone *(De cl. orat.)*, ove narra che M. Popilio facendo sacrifizio alla dea Carmenta e udito che la plebe tumultuava contro il senato, corse nel foro a sedarla, così com'era vestito della lena; onde poi gli fu dato il soprannome di *Laenatis: Qui cum consul esset, eodemque tempore sacrificium publicum cum laena faceret, quod erat flamen carmentalis, plebis contra patres concitatione et seditione nuntiata, ut*

(1) Festus, s. v.: *Infibulati sacrificant flamines propter usum aeris antiquissimum aereis fibulis.* Serv. *Aen.* IV: *Laena est proprie toga duplex amictus auguralis..... in qua flamines sacrificant infibulati.*

erat laena amictus, ita venit in concionem. Dell' uso sacerdotale di questa sopravvesta ha notato Ennio Q. Visconti (*Monum. scelti borghesiani opp.* t. XVII, tav. 38, 4, p. 272), che portavasi in sè stessa più volte ripiegata, di modo che aveva l'aspetto di lunga fascia pendente dal collo sul petto in doppia lista, ovvero dall'omero sinistro passando attraverso del petto all' ascella destra ove si annodava. Di poi piacque che scendesse dagli omeri destro e sinistro e andasse a congiungersi sul petto: della qual moda diedi già alle stampe un notabile esempio nella prima edizione dei miei Vetri. È una piccola figura di bronzo etrusca e nuda, che coronata stende la sinistra colla solita patera ed ha sotto l'ascella destra un volume e sul collo la *laena,* che a guisa di moderna stola scende a congiungersi sul petto. Questa maniera di lena venne di poi, ma tardi, in moda, e si volle che una sola delle due liste si prolungasse fino al lembo della toga.

L'altra sopravvesta, che dicevasi *lacerna* e *birrus,* si affibbiava sull'omero destro, non altrimenti che la greca clamide, e talvolta anche sul petto. Era la lacerna da prima abito militare, di lana, più corto del pallio ordinario; di poi divenne d'uso comune in città, prima che vi s'introducessero le penule. Il birro era un abito simile alla lacerna, ma di panno greve; e però tale, che servisse d'inverno a difendere dal freddo e dalla pioggia. Deduco questa differenza da un luogo di Sulpicio Severo, finora negletto da quei tanti che hanno trattato del birro. Leggesi nel l. III *de vita S. Martini*, ove riprende quei monaci che, divenuti chierici, dimenticavano la frugalità e povertà di prima, e fra le altre cose rifiutavano la veste grossolana e provvedevansi di lacerna e di birro: *Vestem respuit grossiorem, indumentum molle desiderat: atque haec caris viduis ac familiaribus mandat tributa virginibus: illa ut birrum rigentem, haec ut fluentem texat lacernam.* Al principio del secol quarto il birro era comunemente usato dal clero e dal popolo in luogo del pallio, e il Sinodo gangrense perciò dice anatema ad Eustazio e ai suoi seguaci che, avendo di nuovo introdotto l'uso del pallio filosofico, condannavano poi chi vestiva il birro (*Can.* 12): *εἴ τις ἀνδρῶν διὰ νομιζομένην ἄσκησιν περιβολαίῳ χρῆται· καταψηφίσοιτο τῶν μετὰ εὐλαβείας τοὺς βήρους φορούντων, καὶ τῇ ἄλλῃ κοινῇ καὶ ἐν συνηθείᾳ οὔσῃ ἐσθῆτι χρημένων, ἀνάθεμα ἔστω.* Un secolo dopo i Vescovi di Vienna e di Narbona, avendo ritornata in uso la moda del pallio filosofico, ne furono ripresi da papa Celestino, il quale scrisse loro nel 428: *Didicimus quosdam Domini sacerdotes superstitioso potius cultui servire quam mentis vel fidei puritati... Qui... secum haec in Ecclesiam, quae in alia conversatione habuerant, intulerunt, amicti pallio et lumbos praecincti... Unde hic habitus in ecclesiis Gallicanis, ut tot annorum tantorumque pontificum in alterum habitum consuetudo vertatur?... Non sit vana gloriatio palliatis: episcopalem morem qui episcopi sunt sequantur.*

Il pallio filosofico differiva solo pel colore dal pallio degli asceti, e quando l'uso comune fu di vestire il birro, il predetto pallio fu veste propria solo dei monaci. Ciò posto, facilmente si risolverà un'obbiezione che si potrebbe fare a ciò che papa Celestino asserisce, non essere stato mai il pallio abito dei Vescovi gallicani; constando invece che S. Martino vestì il pallio nero, come risulta dal racconto di Sulpicio Severo nel l. III della vita di lui, quando i giumenti del corso fiscale si spaventarono, vedendolo in povera tunica e mal assettato pallio nero: *Martinum in veste hispida, nigro et pendulo pallio circumtectum* (1). Un' adequata risposta a questa osservazione ci è offerta dalla vita medesima del Santo, dalla quale apprendiamo che prima di esser Vescovo egli fu monaco, ed elevato alla cattedra episcopale non cessò mai di indossare i poveri e luridi panni del primo stato:

(1) Non deve recar meraviglia se lo stesso Sulpicio poi narra di aver veduto S. Martino, *praetextum toga candida* (p. 175), perocchè questa fu visione che egli ebbe del santo Vescovo, quando saliva al cielo dopo morte

(Sulp. *in Vita*, l. I, p. 164, *ed. Laz.* Paris, 1560): *Sumpto episcopatu ... eadem in vestitu eius vilitas erat atque ita plenus auctoritatis et gratiae implebat episcopi dignitatem, ut non tamen propositum monachi virtutemque desereret.* Viveva egli tuttavia in monistero con ottanta monaci, la più parte dei quali vestivano tuniche di peli di cammello, *plerique camelorum setis vestiebantur,* e il pallio; ond'è che Sulpicio li chiama (l. II, p. 180) *agmina palliata,* e con essi anche S. Martino, narrandosi che quando un tale gli si avventò contro colla spada, egli gli offerse il collo, rimossone il pallio (p. 167): *cum unus stricto eum gladio peteret, reiecto pallio nudam cervicem percussori praebuit.* Questo era l'abito ordinario di Martino, al quale egli sostituiva il particolare delle sacre funzioni, quando esercitar doveva il suo ministero e celebrare il sacrifizio. Leggo di fatti che in tale occorrenza egli era in tunica e anfibalo, sorta di penula che il ricopriva tutto: il che assai agevolmente dal contesto di Sulpicio si dimostra. Narra egli nel secondo dialogo, che S. Martino per far limosina ad un povero mezzo nudo si trasse la tunica e gliela diè, rimanendo intanto nudo, ma senza che alcuno se ne avvedesse, perchè era tutto di sopra coperto dall'anfibalo (p. 199): *intra amphibalum sibi tunicam latenter eduxit; extrinsecus indutum amphibalo, veste nudum interius non videbat.* Non lascerò qui di avvisare, che i pecorai e gli agricoltori, invece della penula, vestivano una pelle detta διφθέρα, che li difendeva dalla pioggia; onde in Dione Crisostomo (*Or.* IV, p. 70) uno scolio la chiama ἱμάτιον γεωργικὸν στερεὸν πρὸς ὄμβρων μάλιστα ἀποφυγὴν ἱκανὸν ἔχοντα: e Dione appresso narra che il capraro Archelao l'indossava. Vedi anche l'Orazione VII, pagina 105, ove questa διφθέρα chiama ancora δέρμα, o sia pelle. Tutto ciò che ho scritto a fin di spiegare e difendere l'asserzione di papa Celestino, non è propriamente necessario se non in quanto si tratta generalmente del pallio. Ma egli è a considerare, che il santo Papa di questo pallio ascetico dei monaci non parla, bensì del pallio filosofico, il cui uso egli condanna nei Vescovi di Vienna e di Tolosa, come il Concilio di Gangra l'aveva già condannato in Eustazio.

Vediamo ora delle penule, di cui alcuna cosa abbiamo toccata. Erano queste a guisa di tuniche chiuse intorno, nè avevano altro sbocco che lo scollato, e quando era d'uopo cavar fuori le mani, facevasi, accorciandone l'estremo lembo sulle braccia e sulle spalle. Non è da omettere che ad essere più spediti sparavano talvolta la penula davanti, or più alto, or più basso, segnatamente se era di pelle, di che abbiamo esempii nei piccoli bronzi antichi. Passò quest'abito in uso anche ai Greci, presso i quali probabilmente ritenne il proprio nome φαινόλη, φενόλη. Alla forma della intera penula allude Tertulliano, quando chiama l'odèo una penula; perocchè era questo un edificio rotondo e coperto dalla volta. Il luogo è nell'Apologetico: *et ne voluptas impudica frigeret primi Lacedaemonii odium* (1) *penulam ludis excogitaverunt.* Se ne giovarono gli antichi in tempo di pioggia e fuori di città, di poi se ne ampliò l'uso anche per la città, e Severo Alessandro concesse ai Senatori a premunirsi dal freddo, *frigoris causa*, di farne uso, negando allo stesso tempo alle matrone la facoltà di servirsene dentro Roma: *matronas tamen intra urbem paenulis uti vetuit, in itinere permisit.* Alla penula era cucito il cucullo detto da noi cappuccio, il quale prima separatamente adoperavasi insieme colla lacerna, quando era mestieri difendersi il capo dalla pioggia o dal freddo, e volendo andare per la città di notte e non essere ravvisati. Di questo cucullo si giovavano e Messalina e Vero fratello di M. Aurelio nelle loro scapestrerie. Come poi divenisse abito ecclesiastico sarà detto a suo luogo, ove anche tratterò del pallio angusto, o lena, divenuto abito episcopale.

(1) Non fu questa voce *odium* intesa dagli interpreti. Vedi il *Bull. arch. neapol.* 1854, pagina 6, ove ne dichiarai il senso e il concetto.

CAPITOLO SETTIMO

DEL VARIO MODO DI COPRIRE IL CAPO E DEI CALZARI

Speditici dal trattato delle vesti esteriori, è necessario che qualche cosa diciamo dell'uso dei cappelli e delle scarpe; perocchè non si può avere spiegato tutto, se questa parte dell'antico costume non avremo convenevolmente dichiarata. I popoli colti di Europa generalmente osservarono di andare a capo nudo, se ne eccettui alcune classi, le quali, attesa la condizione loro, usarono di coprire il capo per difesa, come i militari; ovvero per comodo o bisogno, come gl'infermicci e i malati, ovvero per riparo contro gli ardori del sole e i rigori del verno, come i viandanti, i contadini, i mietitori, i marinari e i pescatori; ovvero per insegna di ministero proprio, come, a modo di esempio, i sacerdoti; o ad espressione di affetto dell'animo, come gli addolorati, i vergognosi; ovvero affin di significare il buio e le tenebre, come le ombre dei morti appaiono involte il capo e le membra in lenzuoli sulle pitture e sculture antiche. Di Claudio non ancora imperatore conta Suetonio (c. 2) che a motivo delle sue infermità presedette ad uno spettacolo di gladiatori, dato per la morte del padre, avendo egli il capo coperto da uno stretto pallio: *palliolatus novo more praesedit:* ma per l'ordinario a tal effetto i Romani adoperavano il lembo della toga, ovvero dell'ampio pallio, rivocandolo dalle spalle. Il cucullo era sì proprio dei mulattieri e dei viandanti che ne ebbe il soprannome di mulionico e viatorio. Ai mietitori, e per contraria ragione alle figure che rappresentano la stagione dell'inverno, si dà talvolta un pileo a larga falda e a cocca poco elevata, qual suol essere il pileo tessalico, e vedesi talvolta in capo ai pastori (1): i pescatori e i marinai hanno in alcuni monumenti il capo coperto

(1) Presso lo scoliaste di Apollonio (IV, 971) se ne legge la descrizione tratta da Callimaco·

Ἔπρεπέ τοι προὔχουσα κάρης εὐρεῖα καλύπτρη,
ποιμενικὸν πίλημα

da un pileo ricurvo, simile al pileo frigio, usato anche oggidì dai nostri marinai. Le donne nobili copronsi di una cuffia, ovvero del pallio: le plebee e quelle di servil condizione portano il capo nudo o involto di sola fascia, e tali si mostrano l'ancella di Caifasso e la donna di Sicar.

Or l'uso di coprirsi di pilei e di berretti fu invece volgarissimo in Asia, e tra' popoli barbari il pileo detto frigio ebbe fra tutti la preferenza nell'arte romana: ond'è che si rappresentano in tal foggia coperti i tre fanciulli ebrei, e com'essi anche talvolta le guardie del Re di Babilonia: i quali tutti si presumono vestiti alla maniera dei Caldei e dei Persiani. Ma i Giudei di Palestina sono figurati in modo diverso: essi nelle pitture cimiteriali hanno talora il capo cinto e stretto da una fascia, che è propriamente detta mitra, e si vedono in tal foggia gli Ebrei che viaggiano per la terra promessa, e, sebben di rado, anche Mosè che batte la rupe e Daniele ai leoni: laddove nei bassirilievi dei sarcofagi e in alcuni avorii sono coperti di un berretto cilindrico, sì proprio, che non si trova mai dato ad altri (1). Ciò è quanto si appartiene al costume civile; perocchè delle mitre sacre sarà detto a suo luogo.

La forma e il colore delle scarpe variò secondo la condizione delle persone e dei tempi. Le scarpe furono generalmente di due sorte; perocchè o coprivano il piede e si dissero *calcei, perones* e *udones*, e dai Greci ἀσκέραι, πεδούλια, πῖλοι, o non coprivano il piede ma la sola pianta, e si chiamarono *soleae, baxeae, crepidae, socci, sandalia*, e dai Greci ὑποδήματα, κρηπῖδες e σανδάλια. Le scarpe che coprivano il piede a modo di stivaletti fin a mezza tibia, se erano di color rosso si appellarono *calcei punicei* e *mullei, a colore mullo;* se di colore nero, *calcei nigri*. I Senatori ebbero per loro insegna gli stivaletti di color nero, e sono a tal proposito notissimi i versi di Orazio:

Nam ut quisque insanus nigris medium impediit crus
Pellibus et latum demisit pectore clavum;

e di Giovenale (VII, 192), che fa inoltre menzione della luna falcata che fermavasi all'astragalo sopra del calcagno:

Appositam nigrae lunam subtexit alutae:

e che colla sua curva si appressava ai malleoli, detta perciò da Filostrato (*Vit. sophist.* l. II, *Herod. Att.*) simbolo posto ai malleoli; ἐπισφύριον ἐλεφάντινον μηνοειδές, e sugli astragali: ἐν τοῖς ἀστραγάλοις: della quale insegna, solo propria dei patrizii senatori, scrive anche Stazio (*Silv.* V, 2, 27 segg.):

Sic te clare puer genitum sibi curia sensit,
Primaque patricia clausit vestigia luna:
Mox tyrios ex more sinus tunicamque potentem
Agnovere humeri.

La questione interminabile intorno al luogo del piede, dove si portava dai patrizii questa mezza luna, potrà oggi parer finita, sol che si ammetta l'esempio che io ne do nella tavola 105 A, e sarà il primo che dall'antichità ci sia stato trasmesso.

Il portare scarpe di color purpureo fu propria insegna dei magistrati curuli, i quali del resto non l'usavano che nelle pubbliche solennità e in occasione di menar trionfo: e fu notato Giulio Cesare che se ne calzava d'ordinario, allegando per pretesto la sua origine dai Re di Alba, i quali dicevansi essersene serviti i primi (FEST. s. v. *Mullei;* DIO, l. XLIII). Le scarpe alte fino ai talloni e al collo del piede erano di cuoio crudo, ovvero di lana, ovvero di lino. Le scarpe di cuoio crudo, *perones*, furono

(1) In una pittura cimiteriale (tav 36, 2) vedesi un berretto alquanto rastremato in cima e coperto dal velo in capo ad una donna orante, che deve perciò stimarsi venuta in Roma dall'Asia.

proprie dei contadini; *calceamenta rustica,* le dicono Servio (*Aen.* VII, 690) ed Isidoro (XIX, 34): Persio le attribuisce agli aratori (SAT. V, 102): *peronatus arator.* Alla qual classe unir si debbono i cacciatori e i pastori, il cui costume inoltre fu di munirsi le tibie di fasce, perchè le difendessero dai pruni e dalle morsicature delle serpi. I *perones* inoltre calzavansi dai soldati barbari, dei quali Sidonio (*Ep.* IV, 20) scrive: *quorum pedes perone setoso talos ad usque vinciebantur.* E da Giovenale sappiamo che erano opportuni a viaggiare per luoghi coperti di ghiaccio (XIV, 185): *quem non pudet alto per glaciem perone tegi.*

Questa sorta di scarpe, a detta di Catone (*ap.* FEST.), fu la generalmente adoperata nei primi tempi della repubblica: vennero poi in uso le scarpe di cuoio conciato o sia di *aluta,* e inoltre le scarpe di lana, che Tertulliano chiama *perones effeminatos,* a parere del Ferrario (*Analecta,* p. 111), e di lino, che si dissero *udones:* i quali poichè la imaginaria carta di donazione di Costantino chiama *ὑποδήματα, ἤτοι σανδάλια λευκὰ δὶ ὀθονίων,* e l'antica versione, *udones candido linteamine illustratos* e aggiugne che erano proprii dei Senatori, noi conchiudiamo che quando quella carta fu scritta, i Senatori ed il clero calzavano scarpe di lino, intanto che era comune l'uso delle scarpe di lana. Il colore talvolta attribuito alle scarpe è il giallognolo, *cereus,* il verdastro, *hederaceus* (VOPISC. *in Aurelian.*); ed Apuleio (*Metam.* 8) dà ai ministri di Cibele *calceos luteos,* scarpe di color giallo: le donne l'ebbero di color rosso.

È dottrina comune che chi vestiva la toga dovesse a un tempo portar le scarpe, *calcei,* e per contrario le suole, *soleae,* fossero sol proprie di chi indossava il pallio, e il Ferrari (*De re vest.* I, p. 35 seq. e II, p. 160 seq.) allega più testi in prova dei calcei nominati insieme colla toga, e delle calighe colla lacerna o pallio; ma i monumenti dimostrano che una tale distinzione non fu a lungo osservata.

Le *soleae* s'intendono per sè non altro essere state che strisce di cuoio e d'altra materia, della forma di una pianta di piede, le quali si legavano al collo del piede e alla tibia con corde o fettucce di pelle. Noi ne leggiamo questa definizione in Gellio (XIII, 20): dirsi ed esser *soleae, omnia id genus, quibus plantarum calces tantum infimae teguntur: cetera prope nuda et teretibus habenis vincta sunt:* onde Manilio le chiama *nexae sine tegmine plantae,* e Tacito scrive che Germanico in Egitto si mostrava *intectis pedibus et pari cum Graecis amictu,* cioè in pallio e suole. Queste suole si dissero ancora *crepidae* o *crepidulae: soleas dixerunt,* scrive Gellio, *nonnunquam voce graeca crepidulas.* Si dissero anche *baxeae;* col qual nome le annovera Apuleio tra i distintivi di un filosofo (*Metam.* l. XII): *nec deerat qui pallio baculoque et baxeis et hircino barbitio philosophum fingeret.* Vedi gli Ercolanesi al t. V, p. 335, ove opinano che le *baxeae* sieno lo stesso che le *βλαύτια,* le quali, come le *baxeae,* furono calzate dai filosofi cinici meno severi. Alle *soleae,* dette nel citato passo di Manilio dalla lor forma ancora *plantae,* erano aggiunti alcuni occhielli, nei quali passavano le corregge che le stringevano al piede: questi occhielli, a testimonianza di Isidoro (XIX, 34), si dissero *obstrigilli, qui per plantas consuti sunt et ex superiori parte corrigia trahuntur ut costringantur, unde et nominantur.* È da notare che in Egitto adoperavano le palme in luogo del cuoio, e cel fa sapere Apuleio, il quale descrive un giovane *palmeis baxeis indutum.* Il sandalo, creduto dal Balduino (*De calc.* c. 12) anticamente coperto e però simile al *calceus,* è invece dal Salmasio, dal Negroni e dal Rubenio stimato simile alla *solea.* Il Petavio suscita la vecchia opinione del Balduino (*Mastigoph. pars secunda,* p. 36), sostenendo che il *σανδάλιον* non significa solamente la *solea* ma anche il calceo, e il dimostra citando Polluce, il quale numera i *λεπτοσχιδῆ* fra i sandali, che i Francesi direbbero *des souliers deschiquetez.* Indi conchiude che fra i *σανδάλια* e gli *ὑποδήματα* non vi è la distinzione voluta dal Salmasio, il quale per tal via cerca conciliare S. Matteo (X, 10) e S. Luca (XXII, 35), che affermano aver Cristo vietato gli *ὑποδήματα* agli Apostoli in viaggio: *μὴ κτήσησθε... ὑποδήματα; ἀπέστειλα ὑμας ἄτερ ὑποδημάτων;* con S. Marco (VI, 9),

il quale narra aver Cristo loro concesso di portare i *σανδάλια*: *ἀλλ' ὑποδεδεμένους σανδάλια*: e il Petavio acutamente osserva che proibendosi in S. Matteo il bastone viatorio e concedendosi in S. Marco e in S. Luca, dovrebbe il Salmasio trovare un'altra differenza fra il *ῥάβδος* di S. Matteo e il *ῥάβδος* di S. Marco e di S. Luca, per conciliare gli Evangelisti fra loro anche in questo particolare. La qual conciliazione del resto, tentata da molti per varie vie, io credo che si potrebbe ottenere con supporre che Cristo, quanto al bastone e alle scarpe o sandali, siasi espresso in modo da far intendere non piacergli che si procurassero altri bastoni nè altri sandali per quel viaggio, come sogliono i viaggiatori, ma si servissero e dei sandali e dei bastoni che erano usati portare. Colla stessa discrezione conviene, a mio avviso, intendere il precetto che loro fece di non salutare veruno, volendo dire, che andassero per la lor via e non s' intrattenessero in superflui complimenti; nè parci che volesse dir loro di passare accanto a chiunque li avessero mai conosciuti, senza mostrare di averli neanco veduti. La discretissima nostra regola in simil guisa eccettua pei novizii le salutazioni ordinarie che quando s'incontrano con altri la carità religiosa richiede. Altri, seguendo Teofilatto, tengono che quel precetto fu dato per quella prima spedizione, e il Petavio a pagina 35, opera citata, dice di avere un gran sospetto che dagli Evangelisti siano state insieme unite due diverse missioni

Trovansi talvolta delle imagini dipinte o scolpite a piè nudi, ma dobbiamo guardarci di cercarne tutte le volte la spiegazione nell'*ἀνυποδησία* degli antichi, della quale hanno scritto il Salmasio, nelle note al Pallio di Tertulliano (ed. 1622, p. 386 seq.), lo Spanhemio (*ad Callim. H. in Cer.* v. 105), e il Welcker nelle note al maggiore Filostrato (pag. 304). Fa duopo invece vedere se il lavoro di pennello o scarpello è solo abbozzato e se vi è trascuratezza o dimenticanza, della quale ci porge esempio un dei buoni sarcofagi lateranesi, da me edito nei Monumenti di quel Museo. Ivi lo scultore ha messo i sandali ai personaggi scolpiti a sinistra e non a quelli che stanno a destra: e presso il centro, avendo espresso il sandalo al piè destro di Cristo, ha lasciato al piè sinistro nuda la pianta. È questione antica, se Cristo andasse a piè nudi, e S. Crisostomo sembra che sia di tal parere (*in* Matth. X, 10, *Hom.* 47, t. I, p. 654 ed *Hom.* 17, t. V, p. 255), per quanto il può significare la voce *ἀνυπόδητος*: perocchè è noto che anche i calzati di semplice solea *ἀνυπόδητοι* dai Greci si appellano: onde Epifanio monaco, parlando di S. Andrea e dei suoi discepoli, e volendo dire che avevano usato di calzar sandali e vestire una sola tunica, per maggior chiarezza scrisse (ed. Dressel, p. 53): *αὐτοὶ δὲ μονοχίτωνες καὶ ἀνυπόδητοι μετὰ σανδαλίων*. Ma S. Girolamo apertamente afferma che Gesù non portava sandali (*Ep.* XXII): *Milites vestimentis Iesu sorte divisis, caligas non habuere, quas tollerent: non enim habere Dominus potuisset, quod servos suos habere prohibuerat.* Questo argomento, pertanto, perchè negativo non ha valore: non potendo credersi che Gesù, a modo di esempio, andasse discinto, perchè il sacro testo non fa del cinto alcuna menzione, quando parla delle vesti di lui che i soldati si divisero. Certa cosa è che se Gesù avesse proibito i sandali, gli Apostoli non ne avrebbero mai fatto uso, e nondimeno è notissimo che S. Pietro gli usò e se gli aveva tolti, quando l'Angiolo lo svegliò e gl'ingiunse che se ne calzasse (Act. XII, 8): *calcea te caligas tuas: ὑπόδησαι τὰ σανδάλιά σου.* E sembra certo che S. Giovanni Battista non parli, come suol dirsi, in modo proverbiale, quando asserisce che non è egli degno di portare a Cristo i sandali e neanche di sciogliere le legacce di cuoio delle sue scarpe. (Matth. III, 11): *οὗ οὐκ εἰμὶ ἱκανὸς τὰ ὑποδήματα βαστάσαι.* (Marc. I, 7; Luc. III, 17): *οὗ οὐκ εἰμὶ ἱκανὸς κύψας λῦσαι τὸν ἱμάντα τῶν ὑποδημάτων αὐτοῦ.* Quantunque il Lami sia assai singolare in alcune parti della sua operetta, *De eruditione Apostolorum,* non fa mai tanto stupire come in quel luogo, ove pensa che Cristo non usasse le scarpe, se non allorchè usciva di casa, e quando vuol ciò dimostrare (*De erudit. Apost.* p. 93) reca il fatto della peccatrice, della quale si legge che entrata nella sala, ove Gesù stava a tavola, gli lavò colle lacrime i piedi, gli unse col balsamo, e gli asciugò coi

capelli (LUC. VII, 35; IOH. XIII, 4, 5). Tutti sanno che gli antichi, quando adagiavansi sui letti attorno alla mensa, lasciavano le scarpe a piè di essi; e però Trimalchione usò la galanteria di far nettare le unghie a' suoi convitati col ministero dei servi (PETRON. *Sat.* 31): *Pueris insequentibus ad pedes et paronychia cum ingenti subtilitate tollentibus.* All' argomento di S. Girolamo si può rispondere, che nei Vangeli molte particolarità sono omesse e si debbono di necessità supplire, siccome in questo caso dobbiamo far noi riguardo ai sandali di Cristo, e allo spogliamento e divisione degli abiti, appartenenti ai due ladroni, dei quali non si fa alcun motto nella Scrittura, nè dei titoli delle lor croci esprimenti i nomi loro e il motivo di loro condanna, nè di altre circostanze di quella crocifissione.

Devo notare come cosa degna di considerazione l'uso di rappresentare del tutto a piè nudi Pilato e il suo assessore: e ciò in alcuni sarcofagi, ove egli veste corazza sulla tunica e cinge la laurea. A qual fine abbiano ciò fatto, noi l'esamineremo nel libro sesto, cercando la ragione dell' abito e della laurea, che non furono di certo insegne del procuratore di una minore provincia, qual era quella amministrata da lui, e neppure dei proconsoli o dei propretori delle province maggiori, anche consolari.

CAPITOLO OTTAVO

SACRO COSTUME DI TONDERE LA BARBA E I CAPELLI

Che l'origine dei sacri costumi sia tuttora involta in folte tenebre non potrà a molti parer vero, i quali sanno quanto si è fino ad oggi scritto su questo argomento e da quanti e non volgari scrittori. Pure io debbo attestare che, dopo molte e laboriose ricerche, non ho trovato quasi mai altro che incertezze, o asserzioni gratuite che sono ancora peggiori. Tutto il mio pensiero allora si è rivolto ai monumenti, cercando aiuto e schiarimento da loro; nè qui stimo altro dover fare che semplicemente esporre ciò che la tradizione meno fallace e i monumenti più autentici in quest' ardua materia offrono di meno incerto e di più ragionevole alla nostra considerazione.

Comincio dalla figura umana, cioè dalla varia maniera di significare, per la tonsura e rasura dei capelli, lo stato e la condizione di un fedele. Dai cristiani osservavasi di non lasciarsi crescere la chioma, seguendo la natura che l' insegna, come dice l'Apostolo (AD COR. I, XI, 14): *Ipsa natura docet nos, quod vir quidem si comam nutriat, ignominia est illi:* per contrario alla donna è vituperevole, dice l'Apostolo, tondere i capelli (AD COR. l. c. 6): *turpe est mulieri tondere;* perocchè la natura le ha dato i capelli per velo (AD COR. l. c. 15): *quoniam capilli pro velamine ei dati sunt.* Era generale costume degli antichi Achei di lasciarsi crescere lunghe le chiome, nè si sa che altri fra loro, sé non gli Eubei si dipartivano da tale usanza, tagliandosi i capelli sulla fronte, quantunque lunghi li lasciassero alla cervice. E questa particolar loro tonsura non andò mai in disuso, attestando Dione Crisostomo che ai tempi di Tiberio, quando egli scriveva (V. *Or.* II, p. 20 e *Or.* VII, p. 99), tosavansi tuttavia in quel modo. Consta poi altronde che questa singolar tonsura non fu soltanto degli Eubei, ma d' altri popoli altresì, e fra questi dei Galilei. Ciò non ostante gli Apostoli, quantunque Galilei di origine, non dovevano portar le chiome lunghe alla cervice, quando si volsero ad evangelizzare i Gentili: il che poi ci si conferma dai monumenti antichi, nei quali gli Apostoli si vedono

dipinti o scolpiti in corti capelli, se ne eccettui qualche rarissima pittura e scultura. Nondimeno le medesime antiche imagini, d'accordo colla tradizione, rappresentano il Redentore in lunga e ricca zazzera, sia che l'abbiano fatto per la falsa persuasione, che Gesù fosse nazareno di instituto, sia che l'abbiano rappresentato alla galilea, di che ho già detto nei Vetri e dirò di poi a suo luogo. Certo è del resto, che a questo particolare costume, se è vero che Cristo vi si accomodasse, i suoi discepoli non si attennero punto, e le lunghe chiome furono proscritte nel costume primitivo; ond'è che S. Cipriano, passando dalla pagana filosofia al cristianesimo, dovette tagliare i suoi lunghi capelli, come nota Prudenzio (*Perist.* H. XII):

Deflua caesaries redigitur ad breves capillos;

e S. Damaso al secol quarto sdegnavasi contro coloro che avevano ordinato a Vescovo di Costantinopoli Massimo il Cinico, che portava lunga capigliatura, quasi non avesser letto l'Apostolo: *non legerant Apostolum scribentem: vir autem si comam nutriat ignominia est illi,* e quasi non fosse quel costume ignominioso per sentenza di S. Paolo: *comatum vel maxime, cuius habitus iuxta Apostolum ignominiosus esset.* Ben fu in Oriente pratica generale non rader la barba e ciò prescrivono Clemente d'Alessandria nel Pedagogo (III, c. 3), le Costituzioni apostoliche (l. I, c. 3), e S. Epifanio (l. III, *Haer.* 80). Il qual costume par certo che fosse seguito in Africa, annoverando S. Cipriano, nella lettera a Quirino, fra i testimonii che per la condotta di lui va raccogliendo dalla Scrittura, anche l'avvertimento di non corrompere la forma della barba (n. 84): *Non corrumpetis effigiem barbae vestrae* (Lev. XIX, 27), ed abbiamo inoltre al 398 il canone 44 del Concilio quarto di Cartagine, nel quale si ordina ai chierici di non lasciarsi crescere lunghe le chiome e la barba: *Clericus nec comam nutriat nec barbam.* Io so che sopra questo canone è diviso il parere dei dotti, leggendosi in alcuni codici *nec barbam tondeat,* in altri *nec barbam radat,* ma so anche che in altri è omesso del tutto il vocabolo *radat;* e questa omissione vedo, come giusta, confermarsi dal titolo del canone che parla solo di tonsura: *de tonsura clericorum.* Ma la controversia non cade sull'uso della barba, che anzi tutti debbono concedere che i chierici di quel tempo dovevano portarla, e la sola discussione che può aver luogo versa intorno al modo di portarla, se tonderla o lasciarla prolissa. Perocchè sì nel testo da me ammesso *nec barbam (nutriat),* come nella lezione di alcuni codici *nec barbam tondeat,* ovvero secondo altri *nec barbam radat,* l'uso della barba sempre è ammesso, se si prescrive o che non si lasci crescere di troppo, ovvero che non si rada, ovvero invece che non si tonda. Del resto che la lezione *nec comam nutriat nec barbam,* sia l'unica vera sembra esser palese, ricercando la storia. Egli è noto, che in Africa, essendo assai scarso il numero dei chierici, fu preso provvedimento di ordinare pel servizio delle Chiese quei che professavano vita monacale (*Cod. Theod.* XVI, tit. II, l. 32, *de Episc. et cler.*); il che accadde appunto nell'anno 398, nel cui novembre tenevasi il Sinodo predetto. È ancora saputo, che i monaci per loro instituto solevano tagliarsi i capelli, ma questa tonsura che S. Dionigi areopagita (*Eccl. hier.* c. 6, 3) chiama ἡ τῶν τριχῶν ἀπόκαρσις, facevasi sovente sì presso alla cute, che sembrar potevano essersi rasi, onde ne erano derisi ed esecrati dagli Africani, specialmente Cartaginesi, per testimonianza di Salviano (l. VIII, *De provid.*): *Quod intra Africae civitates et maxime intra Carthaginis muros palliatum et pallidum, et recisis comarum fluentium iubis ad cutem tonsum videre tam infelix ille populus quam infidelis sine convicio atque execratione vix poterat.* Ed acutamente osserva lo Schelstrate (*Eccl. African.* Anteurp. 1680, p. 220), che da ciò deve esser nato che i monaci, anche commendevolissimi per molte e belle virtù, si lasciarono crescere i capelli, contro i quali, rispettando per altro i buoni, scrive S. Agostino, per volontà del vescovo di Cartagine Aurelio (l. II, *Retract.* c. 31): *Vereor in hoc vitio plura dicere propter quosdam crinitos fratres, quorum praeter hoc multa et pene omnia veneramur.* Vedi anche i tre ultimi capi dell'opuscolo *De opere monachorum.* Facil cosa è dunque, come ben notò il Baronio, che per

questi monaci ammessi nel clero e che si lasciavano crescere troppo i capelli e la barba, sia stato scritto il canone, nel quale si parla di tonsura e si prescrive ai chierici di non nudrire la chioma e la barba, bensì di mozzar l'una e tondere l'altra. *Ut sit sensus,* come ha osservato il primo editore del canone, Pietro Crabbo, *clerico nec comam nec barbam nutriendam.* Serva a ciò di bella conferma la censura che fa Sulpicio Severo di quei che in questa età medesima, da monaci che erano stati, passavano ad ordinarsi chierici, dei quali egli dice che dimenticavano tosto la modestia e povertà di prima e cominciavano tosto a voler vivere lautamente e ben parere, rifiutando le vesti grossolane e cercandone di agiate e gentili: *si quis clericus fuerit effectus... dilatat continuo fimbrias suas... vestem respuit grossiorem, indumentum molle desiderat;* ed è ancor degno di considerazione il ritratto di S Agostino, conservatoci sul dittico di Brescia, ove il santo Vescovo ha modica barba. Giova pertanto osservare, che se in occidente non fu mai fatta una legge ai chierici, perchè andassero barbati, tal consuetudine nondimeno si mantenne nei primi secoli quasi generalmente per tutto, di che abbiamo documenti, quantunque scarsi, in Italia nel ritratto di S. Ambrogio, conservatoci dal musaico tuttora esistente nella basilica di Fausta, e nella preziosa serie dei Papi, salvata dall'incendio della basilica di S. Paolo: e per le Gallie, quantunque ivi sembra che non si badasse a tondere la barba, giovi ricordare Sidonio Apollinare, il quale dice che il sacerdote Massimo, di cui fa l'elogio (l. IV, ep. 13), aveva di proprio una corta chioma e una lunga barba: *Habitus viri, gradus, pudor, color, sermo religiosus, tum coma brevis, barba prolixa.* Nondimeno che questa usanza andasse a poco a poco a cessare e si diffondesse invece la consuetudine di rader la barba cel dimostrano i monumenti, quando non voglia tenersi conto del passo di S. Gregorio VII (l. IX, *ep.* 10 *ad iudic. caralit*). Perocchè egli andò troppo innanzi, scrivendo che questo radersi ebbe luogo fin dai primi tempi, *ab ipsis Ecclesiae Christi primordiis,* le quali parole fecero giustamente maraviglia al Sirmondo, constando invece, che nei primi tempi, se non fu legge, fu costume certo assai universale nel clero il lasciarsi crescere la barba. S. Gregorio dice: *Totius occidentalis Ecclesiae clerum ab ipsis Ecclesiae Christi primordiis barbam radendi morem tenuisse.* Ciò che vi ha di vero nell'allegato testo di S. Gregorio è che nella Chiesa occidentale questo costume di radersi non è sì recente, come sembra volercelo far supporre la Chiesa greca scismatica, la quale ne rimprovera i Latini, come se abbiano apostatato dalla fede, radendosi. Michele Cerulario, rafforzando lo scisma di Fozio al secolo undecimo, fra gli altri cavilli ancor questo suscita e il fa apparire come un grave peccato. La barba sembrò a Cicerone che fosse data all'uomo per semplice ornato e che non sia buona a niente (*De fin.* III, 18): *nullam ob utilitatem, quasi ad quemdam ornatum:* a Lattanzio sembrò invece che conferisse all'uomo dignità e decoro (*De opif. Dei,* l. VII), *ad decorem virilitatis ac roboris:* su di che ciascuno pensi come gli aggrada. Ciò che importa alla presente questione si è che, studiati i monumenti, noi non tarderemo ad avvederci che sin dal secolo settimo s'ha esempio di Papi che si mostrano nei loro ritratti a mento raso. Il primo è papa Giovanni IV in S. Venanzio, e dopo di lui, al secolo nono, papa Giovanni VII nel musaico delle grotte vaticane. Al secolo nono papa Pasquale I si è fatto rappresentare nei musaici di S. Prassede, di S. Cecilia, di S. Maria in Domnica senza barba: parimente Leone IV in S. Marco e sopra una pittura di recente scoperta nella chiesa sotterranea di S. Clemente è a mento raso. E volendo citare alcune imagini di Vescovi, ci si offriranno nel secolo sesto non meno di tre, Ecclesio, Ursicino e Massimiano, tutti e tre figurati in S. Apollinare in classe senza barba. Altri esempii invece abbiamo, in questi medesimi secoli, di Papi che nutrono la barba. Tal è S. Gregorio Magno, dipinto sul dittico di Brescia, Leone III nel musaico del triclinio e in quello ora perduto della basilica di S. Susanna. Di modo che è forza conchiudere che per speciali circostanze si osservò ora un costume ora un altro.

CAPITOLO NONO

DELLA RASURA CLERICALE, E DELLA TONSURA DELLE VERGINI CONSECRATE

Grande è il dissenso dei dotti intorno all'epoca, in che si cominciò ad usare dal clero d'occidente una certa calvezza artificiale, e del motivo che ne indusse a farne un costume, modificato di poi e sancito come legge dai canoni. Chiamo calvezza artificiale il radersi, e non solo tosarsi, i capelli sul vertice o sia cucuzzolo della testa, lasciando intorno quasi un diadema o corona rotonda di corti capelli. Il Tomassini opinò, che questo costume stato, dic'egli, ignoto ai primi cinque secoli, nei quali i chierici non distinguevansi dai laici nè per l'abito, nè per la tosatura, cominciò di poi al secol sesto e settimo in Ispagna, e che ciò si fece prendendo ad imitare i Romani che tosavansi il capo fino alla cute (THOMASS. *De benef.* p. I, l. 2, c. 38, n. 1 seq.). Al Tomassini soscrive il Cenni (*De antiq. Eccl. hisp.* tom. II, p. 141, Romae 1741), e ne cita con lui in prova il canone 40 del Concilio toletano IV, all'anno 633: *Omnes clerici vel lectores sicut levitae et sacerdotes detonso superius capite toto, inferius solam circuli coronam relinquant, non sicut hucusque in Gallitiae partibus facere lectores videntur, qui prolixis ut laici comis in solo capitis apice modicum circulum tondent: ritus enim iste in Hispaniis hucusque haereticorum fuit* Da questo diadema di capelli, che il canone chiama *corona circuli*, pensano il Gothofredo (*Cod. Theod.* XVI, lib. II, *de episc.* 38) e il Savarone (*ad* SIDON. l. VI, p. 3), che ai chierici fosse dato il nome di *coronati:* ma al Bingham (*Orig. ecclesiast.* l. VI, c. IV, § 17) pare piuttosto che fossero così detti per riverenza all'officio e dignità loro; e gli sembra probabile che in tal senso metaforico siansi talvolta salutati i Vescovi col nome di *corona;* e quantunque negar non possa che la tonsura si chiami corona, nondimeno fa notare (vol. I, l. II, c. 9, § 5, p. 139) allo Spondano (*Epit. Baron. a.* 58, n. 54), che questa maniera di tosarsi non fu sol propria dei Vescovi, bensì di tutto il clero, e però non può avere altro senso probabile se non il metaforico.

Questa è la somma delle opinioni dei dotti, fra i quali non ho citato il Selvaggi, perchè segue il Tomassini, derivando questa tonsura clericale dall'uso che ne avevano i monaci, e fissandone con altri l'origine agli esordii del secol sesto (*Ant. Christ.* l. I, part. II, c. 12): *Sexto ineunte saeculo coronae clericalis usum primum in Ecclesiam invectum videtur.* Ben però parmi dover rivocare le cose esposte da Ottavio Ferrari negli *Electa* (l. I, c. 13), ove indagando le origini di questa singolar tonsura in corona, confessa di non esser giunto a trovare in che tempo cominciarono i monaci a radersi e tosarsi in tal guisa, ma stabilisce che il tosarsi e il radersi cominciò di assai buon'ora e non prima dell'uso introdotto di tosarsi intorno le tempia, in altra età vietato agli Ebrei da Dio, come superstizione gentilesca (Lev. IX): *neque in rotundum attondebitis comam, nec radetis barbam:* e dice che il costume di radersi in corona fu stabilito a fin di meglio distinguersi dai laici; i quali avevano allora l'uso di tondersi in tondo i capelli. Memora quindi l'opinione di coloro, i quali trassero da una lettera di S. Germano di Costantinopoli, che il primo ad esser tosato in corona, ma per ischerno, fu S. Pietro, e quindi i sacerdoti avessero voluto similmente radersi e tosarsi ad onore del santo Apostolo. Dalla qual tradizione, poichè se ne è fatta memoria, gioverà che io incominci, e dirò in prima, che l'oltraggio fatto a S. Pietro, sia dai Gentili, sia dagli Ebrei, non sarebbe improbabile, sapendosi che in quei tempi radevasi il capo a ludibrio e scherno, onde Giovenale scrive (*Sat.* V): *pulsandum vertice raso praebebis quandoque caput;* ed Arnobio: *gaudent morionum rasis capitibus;* e a dimostrazion della condizione servile e di condannato ai lavori pubblici, ai quali non radevasi tutto il capo, bensì una parte di esso, onde sogliono chiamarsi *semirasi* (V. Apuleio e Artemidoro, *Onirocr.* I, c. 22), e *semitonsi* (Cypr. *ad Martyr. ep.* 77): erano poi rasi del tutto quelli che dai padroni ottenevano la libertà e *raso capite calvi capiebant pileum* (Plaut. *Amphit.*). Ma questa rasura non ha nulla di simile col diadema di capelli, lasciato intorno al capo da quei che si radevano in corona, e che è quella la cui origine qui si cerca. Del resto io non so vedere come gli Ebrei potessero volere per ludibrio radere il capo a S. Pietro, quando consta che presso quella nazione il radere il capo era atto di religione di coloro che per un dato numero di giorni si consecravano a Dio, sottoponendosi con voto ad alcune astinenze, memorate nel capo VIII dei Numeri, come ho avvertito di sopra a proposito di S. Paolo che con altri quattro Ebrei si rase per voto.

A me pare che la tradizione, la quale attribuisce a scherno e ludibrio di pagani o di Ebrei questa tonsura, sia favolosa, e cercata tardi per ispiegare una tradizione più antica, che attribuiva a S. Pietro l'origine della clericale tonsura, equivalente alla rasura. S. Gregorio di Tours, che fioriva a mezzo il secolo sesto, ne attribuiva a S. Pietro l'averla introdotta a fin di insinuare l'umiltà (*De gl. Martyr.* c. 28): *Petrus Apostolus ad humilitatem docendam caput desuper tondere instituit.* Altri motivi di poi furono escogitati da S. Aldhelmo, al secol settimo (*Ep. ad Geruntium*), che due tonsure diverse distingue, cioè la tonsura di S. Pietro, generalmente usata nella Chiesa, e un'altra tonsura che dice essere stata inventata da Simon Mago, ad opinione di molti, e ne fa rimprovero ad alcuni sacerdoti e chierici della provincia Domnonia, che l'usurpavano Consisteva questa, a detta di Ceolfrido (*ap. Beda H. eccles.* l. V, c. 21), in una tonsura e rasura a modo di corona simile a quella creduta di S. Pietro, ma che non tutto intorno ritondava i capelli, ma lasciava intatta la cervice: *quae primo aspectu in frontis quidem superficie coronae videtur speciem praeferre, sed ubi ad cervicem considerando perveneris decurtatam eam, quam te videre putabas, invenies coronam.* In simil modo il Concilio toletano quarto, l'anno 633, avverte nel canone 41 che gli eretici di Spagna usavano lasciar lunghi i capelli, come i laici, e radevano soltanto il colmo della testa. Non so che vi abbia autore alcuno più antico di S. Gregorio di Tours, il quale riferisce a S. Pietro l'origine e l'instituzione della rasura clericale, ma chiunque ne sia l'autore a noi non monta, sicuri

che una rasura siffatta non poteva cominciare prima dei tempi della pace. Di che ho io a recare in prova un prezioso documento nell'imagine di papa Marcellino, edita da me fra i miei Vetri, la quale niun indizio ha di tonsura o di rasura in corona, laddove nei primi anni del secol quinto le imagini dei Papi, se si figurano rase e tosate, egli è perchè erasi già introdotta questa tonsura episcopale e per più esempii successivi passata in uso.

Nella qual epoca era tuttavia comune ai chierici, ai monaci e agli asceti il tosarsi i capelli e non il raderli, e S. Girolamo, commentando le parole di Ezechiele (XI, IV, 20): *Caput autem suum non radent, neque comam nutrient, sed tondentes attondent capita sua:* ne inferisce che i sacerdoti non si dovevano perciò radere il capo col rasoio, costume proprio degl' isiaci, nè tagliarli così presso alla cute da sembrar simili a costoro, ma fare in modo che la pelle rimanesse coperta (l. XIII, *in* Ezech. c. 44). *Perspicue demonstratur nec rasis capitibus, sicut sacerdotes cultoresque Isidis atque Serapidis nos esse debere, nec rursum comam demittere quod proprie luxuriosorum est barbarorumque atque militantium, sed ut honestus habitus sacerdotum facie demonstretur, nec calvitium novacula esse faciendum, nec ita ad pressum tondendum caput ut rasorum similes esse videamur, sed in tantum capillos demittendos ut operta sit cutis.* Colle quali parole sembra che S. Girolamo voglia avvertire i chierici di non imitare il costume dei monaci, soliti allora di tosarsi al vivo, i quali S. Paolino (*Ep.* 4), graziosamente descrivendo, chiama, *casta informitate capillum ad cutem caesi*, e, *destituta fronte praerasi.* Ben però possiamo conchiudere che, poichè egli non parla per nulla della corona, chiara ed evidente cosa è un tal costume non essersi peranco introdotto fra i monaci. Certamente Giuliano l'Apostata, volendo fingersi monaco, lasciossi tosare al vivo (Socrat. l. III, c. 1), ma non si legge che si radesse in corona. Parimente S. Dionigi Areopagita (*De Eccl. hier.* c. VI, 2), non parla che della sola cerimonia di tosare: *αὐτὸν ὁ ἱερεὺς ἀποκείρει.* Erasi invece cominciato ad usare dai Vescovi la tonsura in corona, come distintivo lor proprio: e indi nacque che loro si desse l'onorevole appellazione di *corona.* Laonde S. Girolamo scrive a S. Agostino (*Ep.* 81): *Fratres tuos ut nomine salutes precor coronam tuam;* e Valentiniano Augusto (*Nov. de Episc. ordin.* l. VII): *de minimis videlicet rebus coronam tuam maximisque consulerem;* e S. Agostino al vescovo Proculiano (*Ep.* 147): *Per coronam nostram nos adiurant vestri, per coronam vestram adiurant nostri;* ed Ennodio al vescovo Marcellino: *Quia fiduciae meae coronam vestram non ambigo responsuram;* e a papa Simmaco: *dum Sedem apostolicam coronae vestrae cura moderatur.* Non ignoro che il Bingham altrimenti cerca di spiegare questo appellativo, quasi fosse in senso metaforico usurpato: ma egli quando potrà provare che il vocabolo appellativo di corona siasi mai dato, parlando o scrivendo ad ogni persona di dignità, se non ai Vescovi, e però che si abbia un senso metaforico? Che la spiegazione già data sia l' unica vera, consta inoltre dal confronto dei monumenti, nei quali i Vescovi miransi in tal guisa tosati, e quantunque citar non si possano finora esempii sicuri del secol quarto; pur nondimeno è certo, come ho dimostrato di sopra, che in quel tempo una tal tonsura ebbe origine. Di che ci è garante, oltre alle imagini dei Papi, Quirino o Cirino vescovo di Siscia, così dipinto nel cimitero di Callisto. Dai monumenti medesimi che suppliscono bene spesso la mancanza dei testi, impariamo che la tonsura in corona dai Vescovi passò in uso anche ai chierici, i quali da principio sembra che la sommità soltanto radessero o tosassero: poichè in tal guisa veggonsi effigiati, al secol sesto, i chierici di S. Massimiano di Ravenna nel musaico di S. Vitale; poi, come accade, la parte del capo rasa o tosata si allargò, e in questa tosatura trovasi effigiato S. Stefano nel musaico di S. Lorenzo in campo Verano, che nei Vetri è più volte figurato in corti capelli. Un tal distintivo, fatto una volta comune ai chierici e ai monaci insigniti dell'ordine sacerdotale, cessò pei Vescovi l'onorevole appellazione di corona. Da questa esposizione cronologica dei fatti parmi risulti indubitata certezza, che non fu la tonsura in corona un costume del secolo sesto e settimo proprio dei monaci, dai

quali il togliessero i Vescovi col loro clero, come si era erroneamente proposto da coloro che avevano trattato questa materia prima di noi.

Non ometterò intanto di avvertire, che di poi nei secoli tardi sembra che siasi cambiato costume, almeno in qualche chiesa, dove la tonsura in corona, propria dei Vescovi, si vede passata al clero, e invece la mediocre chierica nel vertice è adoperata dai Vescovi. Tal è certamente, come osserva il Giulini (*Mem. di Milano,* tom. I, p. 183), nel paliotto di Angilberto il costume dei Vescovi, che hanno capelli corti e piegati intorno al capo, a guisa di un rotondo berrettino, con una mediocre chierica nel mezzo; laddove gli altri del clero hanno il capo affatto raso, con una sola corona di capelli corti che lo cinge intorno.

Ne giovi ora dar una giusta idea del costume osservato nella Chiesa per quelle donne che consacravansi a Dio, delle quali si crede comunemente che fosse proprio il tosarsi i capelli. Noi dovremo invece sapere che nella Chiesa fu in generale vietato alle donne, secondo il precetto dell'Apostolo, di tosarsi o radersi, *κείρασθαι ἢ ξύρασθαι*, e invece raccomandossi loro la cristiana modestia (Ad Timoth. 2): *Mulieres ornent se cum modestia, non intortis crinibus aut auro aut margaritis.* (1. Petr. 3, 3): *Quarum non sit extrinsecus capillatura aut circumdatio auri, ἐκ πλοκῆς τριχῶν καὶ περιθέσεως χρυσίων.* Questi avvisi, che riguardano l'abitual condotta delle donne cristiane, non debbono così intendersi, quasi contenessero una proibizione assoluta di tosarsi: perocchè ci è noto che fu stimato lecito il tagliarsi i capelli, a modo di esempio, in segno di lutto; onde è che S. Gregorio Nazianzeno racconta, che alla morte della madre le vergini e le maritate tagliaronsi i capelli (*Anecd. gr.* Murat. p. 28):

. . . . *παρθενίη δὲ*
Καὶ γάμος εὐζυγέων κέρσατ' ἀπο πλοκάμους.

Tagliaronsi inoltre i capelli in segno di penitenza, e però S. Niceta di Aquileia lo consiglia alla vergine sedotta (*Op. ad Virg. laps.* c. VII, 35, ed. Braila): *Amputentur crines qui per vanam gloriam occasionem luxuriae praestiterunt:* e ciò non fa maraviglia, sapendosi anzi che la rasura era prescritta pei penitenti nella disciplina della Chiesa.

La prima volta che si parli di capelli tagliati per motivo di religione, si è nella condanna di Eustazio, Vescovo di Sebaste nell'Armenia, che fra i molti errori, coll'insegnamento dei quali corruppe quei popoli, discioglieva i connubii, dicendo che i coniugati non hanno speranza di salute in Dio; dava alle donne vesti virili, come mezzo da conseguire il perdono delle loro colpe; e persuadeva loro il tagliarsi le chiome per fare ossequio alla divinità. Contro questo Vescovo, che era ancora un ardente seguace di Ario, si radunò il concilio di Gangra nel 324; e nella lettera sinodica, diretta ai Vescovi di Armenia, si leggono queste parole: *πολλαὶ δὲ καὶ ἀποκείρονται, προφάσει θεοσεβείας, τὴν φύσαν τῆς κόμης τῆς γυνηκείας,* che l'antica versione rende: *sed et multae per speciem religionis detondent excrescentem comam muliebrem.* Fu quindi ordinato nel canone 17, pena l'anatema, che niuna donna osasse mai più per motivo di religione tagliarsi la chioma, e dicono quei Padri averne Iddio fregiato la donna, perchè le ricordasse di dover esser soggetta e obbediente al suo marito: *Si qua mulierum propter aliquod magnum, sicut putat, religionis studium, sibi tondeat et amputet comas, quas Deus in memoriam subiectionis ipsi dedit: haec, ceu dissolvens legem sive praeceptum subiectionis et obedientiae, anathema esto.* E il greco testo originale: *εἴ τις γυναικῶν διὰ νομιζομένην ἄσκησιν ἀποκείροιτο τὰς κόμας, ἃς ἔδωκεν ὁ Θεὸς εἰς ὑπόμνησιν τῆς ὑποταγῆς, ὡς ἀναλύουσα τὸ πρόσταγμα τῆς ὑποταγῆς, ἀνάθεμα ἔστω.* Fa d'uopo peraltro considerare, che nel canone predetto il solo taglio dei capelli non è altrimenti riputato degno di condanna, se non in queste donne eustaziane eretiche, le quali, sciogliendo il matrimonio e vestendo abiti virili e tosando la chioma, mentivano il loro sesso; cosa abominevole e condannata da Dio. D'altra parte poi dovrà giudicarsi lodevole, come dirò appresso, se per ispirito di cristiana umiltà e a significare la

separazione dal mondo, in alcune regioni di Siria e dell'Egitto, le donne, che si consecravano a Dio, imitando i monaci nella vita ascetica, si lasciavano dalle Abbadesse, dette allora madri, tosare i capelli. Ma queste non andavano a capo scoperto, bensì velavansi doppiamente, cingendo in prima con una fascia il capo e poi coprendolo del tutto con un velo o panno. Contro alle quali è chiaro che nulla stabilisce il canone gangrense, il quale ferisce solo le eustaziane che per eretica perfidia mantenevano l'abominevole pratica di andare vestite da uomini e a capo tosato.

Il costume di tosar le donne consecrate a Dio fu solo dei monasteri di Siria e di Egitto, e il sappiamo da S. Girolamo, il quale però, parlandone come di un costume di quelle sole chiese, chiaro dimostra che il tosar le donne consecrate era tuttavia ignoto in Occidente. E veramente S. Cipriano, allorchè parla della consecrazione di una vergine, non altro memora, che la mitra, o fascia che il Vescovo le aveva imposta: *cui mitram ipse imposuerat.* Nelle Gallie si tenne lo stesso rito, e bastava imporre il velo, perchè una vergine si avesse per consecrata. Però l'Arborio, del quale scrive Sulpicio Severo (*Vita S. Martini,* p. 169, ed. Laz. 1560, Paris), che a Dio dedicò la sua figlia per le mani di S. Martino, non si legge, che ad altro rito accenni, se non solo alla imposizione del velo, che Sulpicio chiama perciò abito della verginità: *neque ab alio eam quam a Martino habitu virginitatis imposito filiam passus est consecrari.* In Roma stessa, quando papa Liberio diè il *sacrum velamen* a S. Marcellina, non si legge che le recidesse le chiome; eppure noi abbiamo minuta notizia di tutta quella cerimonia che ci è descritta da S. Ambrogio (*De Virg.* l. III, c. 1). Il luogo di S. Girolamo assai noto, ove parla del memorato costume di quei monasteri, che tagliavano i capelli alle vergini e vedove, quando si consecravano, è questo (*Ep. ad Sabinian.* 48): *moris est in Aegypti et Syriae monasteriis ut tam virgo quam vidua, quae se Deo voverint, crinem monasteriorum matribus offerant desecandum, non intecto postea, contra Apostoli voluntatem, incessurae capite, sed ligato pariter ac velato: nec hoc quisquam praeter tondentem novit et tonsas: nisi quod, quia ab omnibus fit, pene scitur ab omnibus.* Le donne di Egitto e di Siria, alle quali si era recisa la chioma, cingeano il capo con una fascia, e il velavano; ma fu particolar uso del monastero tabennense in Egitto, dove le tosate portar solevano per velo una cocolla, colla quale si coprivano il capo (Pallad. *H. Laus.* c. 41): *παρθένων τὸ σχῆμα ἦν κεκαρμένων ἐχούσων κουκούλια ἐπὶ τῶν κεφαλῶν.* Palladio scriveva l'istoria lausiaca nei primi anni del secol quinto, onde si pare che la legge di Valentiniano, data al 390 da Milano, non fu mai estesa all'impero d'Oriente. La usanza di recidersi le chiome, come praticavano le eustaziane, doveva essersi cominciata ad introdurre in Occidente, allorchè Valentiniano, prestando l'opera sua alla Chiesa, emanò una legge, ordinando (*Cod. Theod.* l. XVI, tit. II, 27), che a tali donne si proibisse l'accesso alle chiese e ai divini misterii e che fosse allontanato il Vescovo che trovavasi averlo permesso: *Feminae quae crinem suum, contra divinas humanasque leges, instinctu persuasae professionis absciderunt, ab ecclesiae foribus arceantur: non illis fas sit sacra adire mysteria... adeo quidem ut episcopus tonso capite feminam si introire permiserit, deiectus loco etiam ipse cum huiusmodi contuberniis arceatur.* E bisogna di nuovo notare che questa legge non riguarda per nulla le vergini a Dio consecrate, le quali portavano il capo involto e coperto di modo, che la tonsura non si poteva conoscere, conscie essendo, come scrive S. Girolamo, esse sole e le madri dei monasteri che le avevano tosate: ma sibbene quelle donne, che andavano alla eustaziana a capo scoperto. Adunque non si deduca da questa legge di Valentiniano, che sin di allora si fosse incominciato a tosar le donne consecrate; verissimo essendo che questo rito assai tardi cominciò ad introdursi nei monasteri di Occidente e a farsi generale in Oriente. Ai tempi di S. Girolamo era ancor sì ristretto, che neanche in tutti i monasteri della Siria e dell'Egitto si costumava, come taluno potrebbe credere, dando un senso alquanto largo al testo del santo Dottore. Certamente si legge, che le vergini sacre dei cenobii di Eliopoli al monte Libano e di

Aretusa nella Siria, ai tempi dell'Apostata Giuliano, fra gli altri ludibrii sofferti dalla gente pagana, furono ancora tosate. Il racconto è presso Sozomeno (*Hist. Eccl.* V, 10): *παρθένους ἱερὰς ἀήθεις ὁρᾶσθαι παρὰ πλήτους δημοσίᾳ γυμνὰς ἐσθῆτος ἵστασθαι κατηνάγκασαν εἰς κοινὸν τῶν βουλομένων θέατρόν τε καὶ ὕβριν· ἐμπαροινήσαντες δὲ πρότερον ἢ ἐδόκει, τὸ τελευταῖον ἀνέκειρον αὐτάς.* Consta poi altronde, che il tosare una donna era grave ingiuria e s'infliggeva perciò alle ree o a quelle che si volevano far passare per tali. Per converso in Antiochia confermasi la notizia dataci da S. Girolamo (*Poenit. S. Cypriani ad calc. opp. Cypriani,* ed. Paris, 1726), leggendo noi, che S. Giustina, tagliati i capelli, *τὰς τρίχας ἀποκειραμένη*, si consacrò a Dio: e quanto alla Palestina, possiamo citare il medesimo S. Girolamo, il quale riprendendo Sabiniano colle parole, *Audes crinem accipere, quem Christo messuerat in spelunca,* conferma l'uso che vi era anche in quella provincia di tosarsi nell'atto della professione religiosa. In Africa è certo, come ho detto di sopra, che i capelli alle vergini non si tosavano, e qui aggiungo che v'era costume di scioglierli in quell'atto della consacrazione e rannodarli di nuovo. L'impariamo da S. Optato di Milevi, il quale ricorda che le vergini consacrate, sciogliendo nell'atto della consacrazione le chiome, intendevano con quell'atto di celebrar le nozze collo sposo celeste, e però di rinunziar per sempre alle nozze terrene (*De schism. Donat.* 6): *ut saecularibus nuptiis se renuntiasse monstrarent, spiritali sponso solverant crinem, iam caelestes celebraverant nuptias.* Era in somma una cerimonia usata negli sponsali, stata poi rivolta a cerimonia del sacro e mistico connubio. Poco appresso volendo Optato significare che i Donatisti avevano costrette le vergini a consacrarsi di nuovo, esclama dicendo: Che è mai che le avete voi costrette a sciogliere di nuovo le chiome? *Quid est quod eas iterum crines solvere coegistis?* E però a torto il Tillemont (*Mem. Eccles.* V, p. 137) ha creduto che il *crines solvere* significasse in questo luogo, tagliar di nuovo i capelli; *les leur coupaient une seconde fois.* Memore del costume de' suoi tempi lo Pseudo Abdia introduce nel libro VII (*Hist. Apost.* ed. Laz. p. 94) Ifigenia, figlia del re di Etiopia, la quale cerca dall'apostolo Matteo l'imposizione delle sue mani per consacrarsi a Dio, insieme con altre vergini sue compagne: *Obsecro ut imponas super me et super has virgines manus ut per verbum tuum sint Domino consecratae:* e indi appresso descrivendo la cerimonia della consacrazione, dice soltanto che il S. Apostolo pose il velo sul capo di lei e di tutte le vergini che erano con lei e pronunziò la formola della consacrazione: *Et imponens velamen super caput eius et supra capita omnium virginum, quae cum ea erant, hanc benedictionem dixit: Deus etc.* Or egli è evidente, che se fosse in questa età stato costume di tagliare i capelli alle vergini che si consacravano, lo scrittore di quella istoria apostolica non avrebbe dovuto omettere di farne espressa menzione. E quanto alla Gallia, non se ne può avere testimonianza più chiara di quella che ci risulta da un passo di S. Gregorio di Tours (*De Gl. confess.* c. 22), il quale, narrando la consacrazione a Dio da sè fatta di un giovane e di una giovane, dice, che al giovane tosò i capelli, alla giovane cambiò solo la veste: *Ad nos vero, cum horum notitia devenisset, puerum humiliatis capillis huic monasterio cessimus, puellam vero mutata veste coetui sanctimonialium coniungi praecepimus ad serviendum Deo.*

Il recidere le chiome alle vergini che si sacravano fu in Roma costume dei pagani, i quali con tal rito dedicar solevano, siccome le vittime, così le Vestali. Mostrasi, dice Plinio (*H. N.* XVI, 85), tuttavia un albero d'epoca incerta sì, ma sicuramente anteriore al 379, ai cui rami fu solito sospendere, fin dai primi anni della Repubblica, i capelli recisi alle Vestali; ond'è che l'albero chiamasi capillato: *Antiquior (anno* CCCLXXIX) *illa est, sed incerta eius aetas, quae capillata dicitur, quoniam vestalium virginum capillus ad eam defertur* (Vedi anche FESTO s. v *capillatam, vel capillarem arborem*). E sono di fatti così rappresentate le Vestali in due lamine pubblicate dal Fabretti (*De col. Trai.* c. 6, p. 167) e illustrate dal Buonarroti (*Medaglioni*, p. 406 segg.), il quale pensa, che il passo di Prudenzio *(adv. Symmach. circa fin.)*, ove attri-

buisce loro chiome lunghe e sparse sul collo, sia scorretto, perchè contrario ai ritratti, nei quali si vede, che avevano pochi capelli, o almeno li portavano legati sulla testa. Ciò non ostante tenta egli una conciliazione fra Prudenzio e i monumenti, col supporre che se li tagliassero al principio e se li lasciassero crescere dopo: ma questa conciliazione non pare che possa aver qui luogo, ove le due vergini vestali figurate, Bellicia Modesta e Neria o Nerazia, si vedono essere di età matura, e nondimeno non portano le chiome lunghe: d'altra parte si sa che le vergini da consacrare si prendevano di anni dieci. Può quindi essere che Prudenzio avesse scritto delle bende, ciò che il testo odierno sembra dire delle chiome, ovvero che in vece di *comis* siasi servito in quel luogo della metafora, di che sappiamo essersi ancora servito Seneca, il quale volendo dir fili di lana, scrisse *colus* nell'*Hercules Oetaeus* (v.668): *colus, quas indoctae nevere manus*, e così emendar si debba:

> *Perfundunt quia colla colis bene vel bene cingunt*
> *Tempora taeniolis et licia crinibus addunt.*

L'usanza di tagliare alle donne i capelli non si fece generale se non nell'epoca tarda, ed era certamente diffusa all'epoca, nella quale scriveva Teofilatto, il quale commentando il capo XVIII degli Atti, v. 18, dove si parla di S. Paolo, o, come egli pensa, dopo altri, di Aquila, che si tosò, dice, che era antico quest'uso fra i Giudei, di modo che i monaci e le monache ben fanno a tondersi: Ἀκύλας *κειράμενος τὴν κεφαλὴν ἐν Κεγχρεαῖς, εἶχε γὰρ εὐχήν· ἔθος ἦν παλαιὸν* Ἰουδαίοις *τοῦτο· ὥστε καλῶς καὶ οἱ μονάζοντες καὶ αἱ κανονικαὶ ἀποκείρονται τὰς κόμας.*

CAPITOLO DECIMO

VESTI DI CRISTO E DEGLI APOSTOLI

Antica è la controversia intorno alla origine delle vesti sacre, la quale non pochi attribuiscono agli Apostoli. A definir quindi meglio la questione è d'uopo, che io premetta una breve rassegna delle vesti comunemente usate da Cristo e dagli Apostoli: perocchè il concetto che abbiamo delle vesti sacre esclude di per sè l'uso civile.

Qual che egli si fosse il numero delle vesti ordinarie, usate dagli Apostoli e da Cristo medesimo, è certo che essi ebbero, come tutti gli Ebrei, almeno una tunica e un pallio: della tunica interiore, che corrisponde alla nostra camicia, pare che il Redentore, come ho notato di sopra, non ne proibisse l'uso in perpetuo a'suoi discepoli, ma solo li consigliasse di astenersene per quella volta, quando li mandò ad evangelizzare e, a fin di esperimentarli, dicesse loro, che fossero contenti di una sola tunica, cioè della esteriore. Nei monumenti abbiamo esempii di vesti interiori a maniche lunghe, e queste vedonsi indosso anche al Redentore, quando veste tunica esteriore a maniche corte. Lo Pseudo Abdia narra di S. Giovanni evangelista, che, essendo per richiamare in vita due morti, si tolse la tunica e diella ad Aristodemo, rimanendo egli col pallio indosso (*Apostol. histor.* l. V, p. 67, Paris, 1560): *dedit ei tunicam suam, ipse vero pallio amictus stare coepit.* Dal qual luogo potrebbe qualcuno trarre argomento che altra tunica non avesse se non quella sola, dacchè si legge che rimase coperto del pallio. Ma chi pensasse così s'ingannerebbe; stante che la tunica interiore è senza dubbio nominata a pagina 69, ove si legge, che, toltasi la veste e distesala nella fossa, restò in sola veste di lino: *exuit vestem et stravit eam in fovea et stans sola linea veste tectus:* di modo che l'un testo si scambia la luce coll'altro. Nè può obiettarsi che in questo secondo luogo non nomini la tunica, ma la veste, quasichè questa veste potesse essere il pallio: perocchè è già stato notato dal Ferrari in altro proposito, che

quando si parla del pallio, non si adopera il verbo *induere*, nè *exuere*, ma sì il verbo *circumdare*, e qui si dice che l'Apostolo si era tolta di dosso e aveva spogliata la veste, che altro però non può essere se non la tunica esteriore. Questa tunica esteriore esser doveva podère, o sia lunga fino ai talloni e di più a maniche lunghe fino ai polsi; poichè è cosa nota che gli Orientali, specialmente i Fenicii, usavano vesti *ποδήρεις καὶ χειριδώτους*, e l'antica tradizione del conflitto di Pietro con Simon mago il conferma, ove narra, che Pietro, preso un pane e spezzatolo, ne nascose in ciascuna manica della sua veste un pezzo (ACT. APOSTOL. APOCR. ed. Tischend. 1851, p. 48): *ὁ γὰρ Πέτρος... ἄρτον... κλάσας δεξιᾷ καὶ ἀριστερᾷ ἐν τοῖς χειριδίοις ἐσώρευσεν.* (PSEUD. ABD. p. 13): *Petrus autem... panem... fregerat et in dextera atque sinistra manica sua collocaverat.* Una tradizione, conservataci da Teofane Cerameo, narra di S. Giacomo, che portò sempre una sola tunica, e questa singolarità di racconto dimostra la credenza, che gli altri Apostoli usate ne avessero due (*Hom.* XXVII, p. 194): *διὰ βίον γὰρ οὗτος μονοχίτων ἀεί.* Dicevasi inoltre questa essere stata di lino, onde Teofane chiama l'Apostolo *μονοσίνδονος*, e aggiugne, che i SS. Padri avevano argomentato, che il giovane, del quale si narra che lasciò fuggendo la sindone nelle mani degli sgherri, fosse Giacomo. Quanto ai sandali v'è tutto il fondamento di credere che Cristo li usasse, di che ho detto di sopra, e certamente S. Pietro, al quale l'Angelo ingiunse che svegliato stesse su e si calzasse, *calcea te caligas tuas:* usava i sandali. Laonde Epifanio monaco, nella descrizione che fa degli Apostoli, quantunque li appelli *μονοχίτωνες*, o sia uomini di una sola tunica, non nega loro l'uso dei sandali (EPIPH. MON. *Opp.* ed. Dress. p. 53): *αὐτοὶ δὲ μονοχίτωνες και ἀνυπόδητοι μετὰ σανδαλίων*, e a pagina 54: *οἱ δὲ ἄνθρωποι θεωροῦντες τοὺς ἀποστόλους... ἀνυποδήτους μετὰ σανδαλίων καὶ μόνον μονοχίτωνας, κ. λ.*, e con lui va d'accordo lo Pseudo Abdia, quando dà a S. Bartolomeo (*Apost. histor.* l. VIII, p. 96, v.) sandali a larghe corregge, *sandalia amentis latis.* Nè la povertà di Cristo e degli Apostoli sarebbe, a parer mio, un motivo sufficiente a ribatter questa sentenza, perchè ciò solo indurrebbe a credere che ne portassero di fattura grossolana ed ordinaria: e poi, se ciò valesse, a più forte ragione dovremmo dire che Cristo non usò l'ampio pallio, bensì l'angusto, e nondimeno si può arguire il contrario dal Vangelo, ove si legge, che i soldati carnefici scissero il pallio di lui in quattro parti, delle quali una a ciascun di loro toccasse in sorte; e v'è anche il testimonio della statua di Paneade, ove l'emorroissa, che l'aveva veduto, il rappresentò in diploide, o sia in ampio pallio, come anche attesta Eusebio, che vide la statua. Ai quattro pizzi, o angoli, o ale, che si vogliano dire, traducendo le greche voci *πτέρυξ* e *γωνία*, gli Ebrei, che stavano alla legge, dovevano cucire le fimbrie גרידים (NUM. XV, 38; DEUT. XXII, 12; MATTH. XXIII, 5), che lo Pseudo Abdia cambia nel pallio di S. Bartolomeo in gemme purpuree (p. 96): *induitur pallio albo, habente per singulos angulos singulas gemmas purpureas.* Quanto alla mitra può provarsi che Cristo non se ne coprisse. Perocchè il צניף, che era la fascia, o mitra degli uomini (ISAI, LXII, 3; IOB, XXIX, 14; ZACH. III, 5), e delle donne (ISAI, III, 19), sembra essere stato in uso dei più agiati, e pare anche che generalmente la nazione giudaica usò di andare a testa scoperta, giovandosi ciascuno della falda del pallio o di un pannolino, quando faceva mestieri andar coperto o velato. Però leggiamo in S. Matteo, che la peccatrice diffuse l'unguento dal vaso di alabastro sul capo di Cristo (XXVI, 7): *Effudit super caput ipsius recumbentis;* e in S. Marco (XV, 3): *Effudit super caput eius,* che però non era certamente coperto.

Le imagini di Cristo, della Vergine, degli Apostoli, dei Patriarchi e dei Profeti hanno tunica e pallio: ma Daniele, i tre fanciulli e i tre Magi in Oriente e in Occidente sono rappresentati in tunica cinta, in anassiridi e in pallio che loro è quasi sempre affibbiato sul petto: il popolo ebraico invece, com'è rappresentato nei sarcofagi, porta un breve pallio affibbiato sull'omero destro, anassiridi e scarpe che coprono di sopra il piede e il calcagno. Dànno loro inoltre, per distintivo, o una

fascia o una cilindrica copertura di capo, simile ad una tiara. Ma le imagini di Cristo e degli Apostoli si trovano, sebben di rado, dipinte nei cimiteri anche in tunica corta, a piè nudi, e in pallio stretto involte, che è talora abbottonato sull'omero destro: di che abbiamo notevoli esempii nel cimitero di Pretestato (tav. 38, 39), e anche nel cimitero di Priscilla, ove ho dimostrato, che si rappresenta Cristo (tav. 81, 1); e parimente gli Ebrei così vestono. Per converso nei musaici di S. Apollinare nuovo in Ravenna e in alcuni sarcofagi, il popolo ebraico veste tunica corta e breve pallio, ovvero dalmatica e penula, il che si vede nei sarcofagi in pari tempo adoperato, ove in luogo della dalmatica indossano anche la tunica lunga e si vedono cinti.

I Pontefici sono in due maniere vestiti, e ora indossano lunghe tuniche, ed ora brevi; ma in luogo del pallio, o della penula, portano il pallio sacro affibbiato sul petto. Abramo nei musaici di S. Vitale di Ravenna serve a tavola in tunica corta, e ivi medesimo sacrifica vestito di podère e di pallio.

CAPITOLO UNDECIMO

PALLIO SACRO

Queste osservazioni premesse intorno agli abiti ordinarii degli Apostoli, vediamo ora della origine delle vesti sacre. Nel che metto da parte fin da principio quanto si dice della lamina d'oro, ציץ, chiamata da Filone (*Vita Moysis*, l. 3) *πέταλον χρυσοῦν*, da Gioseffo (*Ant.* V, 15) *χρυσοῦν στέφανον*, la quale fu larga due dita e capace di cingere la fronte a modo di נצר o sia di corona, fino alle orecchie, legandosi poi dietro la cervice con nastro color di giacinto. Nel mezzo di essa lamina leggevansi le parole קדש ליהוה, santità di Dio, e la portava il Sommo Sacerdote soltanto. Or di questa lamina si attribuiva l'uso a S. Giacomo il Maggiore, a cui il codice di Zagba cinge le tempia di un diadema (tav. 128, 1), e a S. Giovanni evangelista. Io metto adunque da parte questa lamina, ma non tengo già in simil conto ciò che si narra del pallio sacro, e che vedo esser confermato dai monumenti. È una specie di *amictus*, panno di lino quadrato, che noi sacerdoti ci poniamo sugli omeri, e i cui due angoli superiori uniamo sul petto, quando vestiamo il camice. I Greci l'usarono una volta, con la sola differenza di sovrapporlo al camice, il qual rito è oggi osservato nel cerimoniale ambrosiano. L'antico pallio era di forma più ampia, ma al modo medesimo le due estremità superiori andavano ad unirsi sul petto, ove erano ritenute da una fibula ornata di gemme. Già io ho fatto notare da gran tempo quest'abito indosso agli Apostoli e ai Vescovi, dipinti sui vetri cimiteriali, stimando che questa fosse lor sacra insegna. Gli studii che ho fatto di poi sopra questo argomento mi hanno del tutto convinto e persuaso, che questo dev'essere il sì controverso pallio, della cui origine, forma ed uso si è tanto disputato per l'addietro e, a vero dire, niente conchiuso per l'oscurità e incertezza dei testi. La sopravveste, della quale io parlo, non si può prendere pel comun pallio, che nè i Latini, nè i Greci usarono affibbiare sul petto: e nondimeno al secol quarto i vetri cimiteriali rappresentano in tale abbigliamento gli apostoli Pietro

e Paolo, e i pastori del gregge di Cristo, fra i quali monumenti campeggiano i due bei ritratti dei papi Callisto e Marcellino (tav. 188 1, 2). È adunque una singolarità di vestito, e che appare nei soli Vescovi, ai quali i testi greci che ne parlano, dánno a portare un abito, che chiamano col nome di ὠμοφόριον e di ἐπωμίς, i latini di *pallium*. Non fu mai di uso volgare, ma sacro e riservato all'esercizio dell'ecclesiastico ministero, e sopraponevasi d'ordinario alla tunica, ed anche si vestiva sopra di quel comune pallio di color bigio morato, il quale usavasi dal clero e dai laici che menavano vita da asceti, in ciò distinguendosi dal pallio nero e angusto dei filosofi e dei monaci. Nulladimeno, venendo all'origine delle vesti sacre, fuori di questo pallio sacro, non so che siavi stato altro abito pei ministeri del culto cristiano, il quale fosse proprio e ponesse una differenza fra le vesti comuni e le sacre. Se non che era osservato generalmente da tutti di recarsi agli esercizii di religione in abiti mondi, cosa tanto ragionevole e naturale che fu praticata eziandio dai pagani. E del patriarca Giacobbe, prima che Iddio il prescrivesse agli Ebrei, leggiamo, che ordinò alla famiglia sua di cambiar le vesti, quando tolti e seppelliti tutti gl'idoli, consacrò in Betel un altare al Signore (Genes. XXXV, 2-4). Fu di poi fatta prescrizione agli Ebrei, che, andando alle feste o ai sacrifizii, mutassero e lavassero le vesti. Per le quali cose, mancandoci ogni riscontro di monumenti e di testi contemporanei ai primi secoli e di indubbio significato, non altro senso fuor di questo dar dobbiamo a quel luogo della vita di Stefano papa, ove si dice aver egli ordinato che i sacerdoti e i chierici usassero delle vesti sacre, soltanto in Chiesa e non giornalmente fuori di essa: *Hic constituit sacerdotes et levitas vestibus sacratis in usu quotidiano non uti, et nisi in ecclesia tantum.* Il qual testo suole addursi comunemente in prova che nei tempi apostolici eranvi le vesti proprie pel sacrifizio, ed Onorio di Autun scrisse perciò, che S. Pietro prese il costume delle vesti sacre dalla vecchia Legge, e ne fe' una prescrizione a Clemente, e che Stefano papa stabilì che le Messe si celebrassero in vestimenti sacri (*De gemma animae*, c. 89): *Clemens, tradente Petro apostolo, usum sacrarum vestium ex lege sumpsit, et Stephanus papa in sacris vestibus Missas celebrari instituit.* Ma queste vesti sacre non possono esser altre che le vesti ordinarie, conservate nella chiesa e non usate fuori di essa, perchè monde fossero e destinate soltanto al sacro uso. Confermasi ciò da quanto leggiamo prescritto di poi da papa Silvestro, il quale ordinò che i diaconi della Chiesa romana nella liturgia vestissero la dalmatica e portassero a traverso dell'omero sinistro un panno di lino, e i sacerdoti celebrassero in colobio. Abbiamo la prima notizia nel Libro Pontificale: *Hic constituit ut diaconi dalmaticis (uterentur) et palla linostima laeva eorum tegeretur.* E lo scrittore anonimo della vita di S. Silvestro, edita dal Combefis (*Lecti triumphi*, p. 266), dice, che i sacerdoti romani avevano usato fino a quel Papa il colobio, ma dispiacendo vederli a braccia nude, ai colobii furono aggiunte le maniche; laonde quantunque fosser colobii, nondimeno si appellarono, per la simiglianza, dalmatiche immanicate: *οἱ ἱερεῖς τῶν Ῥωμαίων μεχρὶ τῆς δεῦρο τοῖς κολοβίοις κέχρηνται· ἀλλ' ἐπειδὴ τὸ τῶν βραχιόνων γυμνὸν ἐψέγετο, δαλματικὰ μανικείλια μᾶλλον συνέβη αὐτὰ ὀνομασθῆναι, εἴπερ κολόβια.* L'età di questo scrittore, altronde ignota, si può determinare, confrontando questo passo con ciò che scrive S. Anselmo, il quale dice di aver letto presso un certo Eusebio, che i colobii furono cambiati in dalmatiche dopo papa Liberio: *a Sancto Silvestro et presbyteris eius colobiorum usus sumpsit initium, et Marcus et Iulius et Liberius ex ordine usi sunt. Post hos autem colobia in dalmaticas commutata sunt.* Nel qual testo la voce *colobium* si dovrà dire, che sia presa nel senso di quei colobii colle maniche, detti altrimenti *dalmaticae*, e quindi attribuire a papa Silvestro e non a papa Liberio l'introduzione dei colobii a maniche, o sia delle dalmatiche a maniche strette e lunghe nel sacrifizio. Ma ciò che a noi importa è il dedurre che queste vesti niente avevano di particolare, ma erano colobii e dalmatiche, cioè vesti comuni, che destinavansi ad uso sacro, e a tal effetto non di uso giornaliero, ma conservate nelle chiese e indossate soltanto nella liturgia. Coloro che cercano l'uso delle vesti sacre odierne nei tempi apostolici e si

servono di alcuni dei testi ora allegati, sono anche convinti di errore da un passo di S. Girolamo, il quale, scrivendo a Ctesifonte contro i Pelagiani, che rifiutavano come contraria alla legge di Dio ogni pompa e ornamento di abiti, dice: Come, io ti dimando, si fa contro il precetto di Dio, se il Vescovo, il prete, il diacono e gli altri sacri ministri, quando si sacrifica, vestono una candida veste? *Adiungis gloriam vestium et ornamentorum esse Deo contrariam. Quae sunt, rogo, inimicitiae contra Deum... si episcopus, presbyter et diaconus et reliquus ordo ecclesiasticus in administratione sacrificiorum candida veste processerint?* Era adunque osservato ai tempi di S. Girolamo, che quanti amministravano all'altare, usassero candide vesti, il qual costume deve supporsi comune nella Chiesa; di che ne convince, oltre alla natura della cosa, anche il fatto, che nella Chiesa greca S. Giovanni Crisostomo (*Hom. 82 in Matth.*) descrivendo la tunica del diacono, la chiama perciò bianca e splendente: *λευκὸν χιτωνίσκον καὶ ἀποστίλβοντα*: e inoltre noi ricorderemo un passo prezioso a tal proposito, che non si è notato ancora da veruno. Si legge nella vita di S. Giovanni Crisostomo scritta da Palladio, che allorchè comunicò l'ultima volta nell'oratorio di S. Basilisco (PALLAD. *H. Laus.* p. 100), essendo digiuno e avendo deposte le vesti ordinarie, perfino le scarpe, indossò le candide vesti, degne della sua vita pura e incontaminata: *ἐπιζητεῖ τὰ ἄξια τοῦ βίου λαμπρὰ ἱμάτια, καὶ ἀποδυσάμενος τὰ πρότερα, ἐνεδύσατο νήφων, ἀλλάξας ἕως ὑποδημάτων, καὶ κοινωνήσας τῶν δεσποτικῶν συμβόλων.* E parimente citerò S. Gregorio di Nazianzo (*in somnio de Anastasiae templo, carm.* 9, 11) dove descrive le splendide vesti dei sacerdoti che, come aveva sognato, l'assistevano al trono:

> Οἱ δ' ἄρ ὑποδρηστῆρες ἐν εἵμασι παμφανόωσιν
> ἕστασαν ἀγγελικῆς εἰκόνες ἀγλαΐης.

Essendo adunque dimostrato che nella liturgia non v'era alcun abito, diverso da quelli usati nella vita civile, noi ne trarremo per conseguenza, che neanche il pallio sacro doveva aver niente di particolare, nella forma e nella qualità, che il distinguesse dagli altri pallii che erano quadrati e di lana. Il che conferma la nostra sentenza. Che se abbiamo asserito che dai comuni pallii si distinse pel modo d'indossarlo e per la fibula ornata di grossa gemma che d'ordinario lo annodava sul petto, questa doppia particolarità non toglie che in sostanza non sia una sopravveste del tutto agli altri pallii di lana e quadrati e affibbiati similissima, quantunque destinata, al pari della tunica podère di lino, ad uso sacro e inoltre adottata per insegna dei Vescovi. Il qual abito episcopale come s'introdusse, è omai tempo che io investigando additi; e il farò raccogliendone prima gli esempii dai monumenti e poi l'uso per le chiese dai testi degli scrittori.

Sia in primo luogo il vetro cimiteriale (tav. 188, 1) colla imagine di S. Callisto papa, il quale governò la Chiesa dal 217 al 222: egli vi è rappresentato di prospetto colle spalle coperte dal pallio, il quale se gli affibbia sul petto, e la fibula vi è adorna di gemma. Un settantatrè anni dopo, papa Marcellino è figurato sopra un simile vetro cimiteriale (ivi, 2), di prospetto, ma vòlto a sinistra, e indossa il pallio con grossa gemma affibbiato sul petto. Con questa insegna medesima un piccolo vetro ci rappresenta il santo vescovo di Cartagine, Cipriano, e Sisto, Timoteo, Dama o Demetrio, dei quali, se ne eccettui Sisto, facilmente il primo o il secondo di tal nome, nulla sappiamo di certo. Ma solenne è l'uso che se ne fa nelle persone dei due principi degli Apostoli, Pietro e Paolo, e definitivo il significato. E viepiù quando se ne vede ornato il Sacerdote Eterno e Pontefice Sommo, di cui fu figura Melchisedecco, il quale un tal pallio indossa nei monumenti, allorchè offre il pane e il vino, e di quella offerta fa parte ad Abramo. Cotesta attribuzione trovasi ancora fatta a Ietro e ad Aronne e all'ordine dei pontefici ebrei, ai quali cotale insegna punto non appartiene, altra cosa essendo il מעיל, o pallio, o tunica, che voglia dirsi, la cui descrizione si legge nella Scrittura, ove Iddio prescrive le vesti al Sommo Sacerdote e agli ordini inferiori

della vecchia Legge. Ma ciò è appunto che mette in somma evidenza la sacra destinazione di questa sopravvesta; dimostrandoci il consenso dei monumenti che quest'unico senso dalla sua origine le si diede, e però che ella è quel pallio proprio dei Vescovi, del quale cerchiamo. E posto, quasi per assurdo, che si trovi tuttavia qualcuno, il quale non creda abbastanza provato ciò che intendiamo, io il menerò meco davanti al musaico di Ilaro papa (stato Legato al Concilio di Calcedonia e poi successore di Leone Magno), messo nella volta dell'oratorio di S. Giovanni Battista al Battistero di Costantino. Ivi, fra gli Evangelisti al solito modo vestiti, gli mostrerò S. Luca, che sul pallio apostolico ha di più il pallio sacro affibbiato sul petto. Questa insegna, che come episcopale a lui di certo non appartiene, metterebbe in imbarazzo chiunque tentasse di darne una spiegazione: nè io so di fatti, che alcuno l'abbia tentata finora; e quando di questa particolarità mi avvidi, molto fui sorpreso, nè trovar potei una soluzione che mi appagasse, nè credo che la troverà veruno, fin a tanto che non teniamo per fermo, essere questa una sacra insegna, data all'Evangelista, come il mistico bue, *sacrificalem et sacerdotalem ordinationem significans* (S. IREN. *c. Haeres.* XI, 8), perchè egli esordisce il suo Evangelo dal sacerdozio: *Lucas,* scrive Sedulio nella prosa, *sacerdotalis religionis exordio sumsit similitudinem de iuvenco;* e nel carme (L. I, v. 341),

Iura sacerdotii Lucas tenet ora iubenci

e del quale S. Anselmo (*in Apocalyps.* IV, 7) ha notato, che comincia il suo Vangelo dal sacerdozio di Zacaria, la cui precipua vittima era il bue: *incipit a sacerdotio Zachariae, cuius praecipua victima bos erat.* Egli inoltre descrive in particolar modo il sacerdozio di Cristo, che interviene pei peccati di tutto il mondo: *et sacerdotis personam in Christo describit, intervenientis pro peccatis totius mundi* (Id. *ad Coloss.* IV); e il bue o vitello fu simbolo del sacrifizio di Cristo, come ha ben osservato S. Girolamo (EZECHIEL. c. XLIII): *Vitulum autem, qui pro nobis immolatus est, et multa Scripturarum loca et praecipue Barnabae epistola nominat:* il qual luogo è al capo 8 della citata epistola, ove si legge: il vitello adunque è Gesù: *ὁ μόσχος οὖν ἐστὶν ὁ Ἰησοῦς.* E S. Cirillo d'Alessandria interpretando il capo XV di S. Luca, verso 23 (ed. Mai, *Bibl. Patr.* vol. II, p. 337), ove il padre di famiglia scanna il pingue vitello per apprestarlo al banchetto che voleva fare pel ritorno del figlio, dice: chi altro è questo vitello grasso, se non Cristo, vittima senza macchia, che prende sopra di sè il peccato del mondo? che è sacrificato e mangiato? *τίς ὁ μόσχος, ὁ σιτευτὸς, ἢ πάντως Χριστὸς, τὸ ἄμωμον ἱερεῖον, ὁ ἄρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου; ὁ θυόμενος, καὶ ἐσθιόμενος;* Ed è pur mestieri avvertire che questa interpretazione è antichissima, leggendosi in S. Ireneo *(l. c.)*. *Id vero quod est secundum Lucam, quoniam quidem sacerdotalis characteris est, a Zacharia sacerdote sacrificante Deo inchoavit: iam enim saginatus parabatur vitulus, qui pro inventione minoris filii inciperet mactari.* La spiegazione medesima del vitello simbolico riconosce S. Vittorino Pictaviense (APOCALIPS. IV, 7, 10), quando scrive: *cum propter salutem hominum homo factus est ad mortem devincendam et universos liberandos, et quod seipsum obtulerit hostiam patri pro nobis, vitulus dictus est:* parimente S. Febadio Aginnense (*De fide orth. c. arian.* c. 6): *Vitulus filius dicitur, quia propter nostram salutem pati sustinuit:* e S. Pier Crisologo (*Serm.* V, p. 9, ed. Paoli): *Hic est vitulus qui in epulum nostrum quotidie et iugiter immolatur:* e S. Giacomo di Nisibi (*Serm.* II, 6): *immolatus est pro nobis vitulus saginatus.* Per le quali testimonianze in parte da me altra volta allegate, e per altre che cercando si potrebbero addurre, essendo manifesta l'allusione del bue o vitello di S. Luca a Zacaria e per questo a Cristo, Sacerdote Sommo insieme e vittima, non può cader dubbio che per tal motivo siasi data al santo Evangelista anche la speciale insegna del pallio sacro, che non si potrà mai spiegare, se da questa ipotesi ci mettiamo fuori.

Nè mi par qui luogo di omettere un altro carattere episcopale, che gli antichi attribuiscono alle imagini di S. Luca. Essi, e specialmente i Greci, di-

stinguono S. Luca dagli altri Evangelisti, rappresentandolo a capo raso e tosato in forma di corona (vedi inoltre la tavola 151, n. 11, e LAMBEC. *Bibl. caes. vindob.*, II, p. 571; III, p. 344): del qual carattere non si dà altra ragione da Stefano Borgia (*de Cruce velit.* p. 169) che la consuetudine invalsa presso i pagani nobili e cospicui per dignità, di radersi in cotal guisa, e conchiude che, essendo Luca medico, facilmente potè adoperare una rasura che allora era dai medici usata alla foggia dei nobili: *Hinc facile fieri potuit ut adscita a medicis distincta vivendi agendique ratione, etiam more nobilium coronam sibi in capite vindicarint.* Ma di questo pagano costume mancano le prove, e quegli esempii allegati dal Borgia (p. 68), che ha desunti dal Buonarruoti (*Oss. sopra alc. framm. di Vetri cim.* 172), sono mal interpretati per rasura alla maniera clericale. Ora essendo provato, che la rasura e tonsura in modo di corona, fu prima distintivo dei soli Vescovi, dipoi divenne comune al clero, chiaro si appalesa il senso, nel quale i Greci diedero a S. Luca la chierica larga, insegna episcopale, e ce ne viene un'ottima conferma a quanto abbiamo notato riguardo al pallio sacro, di che il vediamo distinto nel musaico di S. Ilaro papa.

E volendo investigare oramai la natura e l'origine di questo pallio, un argomento nuovo vi scorgeremo, il quale a maraviglia conferma le cose, con tanta evidenza esposte. Il novello abito, che Giovanni Mosco chiama ottimamente il pallio del sacerdozio, *τὸ τῆς ἱερωσύνης περιβόλαιον*, non fu introdotto nella Chiesa per insegna dei Vescovi, senza un particolar significato, e questo altro esser non poteva che la mistica allusione alla cura pastorale. Il pallio episcopale tessevasi di lana e non di lino, appunto perciò, siccome ben l'intese S. Isidoro di Pelusio scrivendo al conte Ermino, (l. 1, *ep.* 136), perchè significar doveva la pecora, e indossavasi perchè il pastore, trovatala smarrita, la prese sulle proprie spalle: *τὸ τοῦ ἐπισκόπου ὠμοφόριον ἐξ ἐρέας ὄν, ἀλλ᾽ οὐ λίνου, τὴν τοῦ προβάτου δορὰν σημαίνει, ὅπερ πλανηθὲν ζητήσας ὁ Κύριος ἐπὶ τῶν οἰκείων ὤμων ἀνέλαβεν.* Era adunque tenuta generalmente per veste pastorale (CHRIST. LUP. *Appellationes*, ed. Mogunt. 1681, p. 523); e così appunto aggruppar si soleva il pallio sul petto e affibbiarvisi in quel modo, nel quale figurasi non di rado il buon pastore tener aggruppate sul petto le gambe della pecora che si è levata in collo.

Non si può in questo luogo omettere un bel riscontro che fa a questa dottrina l'imagine di S. Giovanni Battista, scolpita nella cattedra ravennate di S. Massimiano. Imperocchè il santo Precursore è ivi vestito di abito pontificale. Consiste quest'abito di una tunica podère e di una pelle di agnello annodata sul petto, che gli fa le veci del pallio. È poi notissimo che S. Giovanni si tenne dagli antichi, non solo in conto di sacerdote, ma sì anche di Pontefice, perchè figlio primogenito di Zacaria, il quale fu per abbaglio creduto Pontefice Massimo da S. Agostino (*Tr. 49 in Ioh.*), da S. Ambrogio (*in Luc.* 1), da S. Giov. Crisostomo (*De oraculo et incred. Zachariae*), da Eutimio (*in Luc.*), e generalmente dagli antichi, come ha dimostrato il Paciaudi (*Antiqq. Christ.* p. 74): ond'è che anche il menologio di Basilio dà a Zacaria il pallio affibbiato sul petto.

E poichè gli Apostoli sapevano sè esser pastori mandati da Cristo, pastore sommo, alla ricerca delle pecore perdute, non v'è ostacolo alcuno, anzi somma è la convenienza, che questa pastorale insegna dagli Apostoli medesimi derivi e che a loro se ne debba l'instituzione. La quale instituzione essendo stata introdotta per l'ordine episcopale, chiaro è che debba essere derivata dal capo dell'episcopato, e però quanto dico degli Apostoli, in modo potissimo intendo dire di S. Pietro. L'esame dei monumenti e lo scrutinio dei testi a ciò di fatti manifestamente conduce. E poichè coi monumenti, già allegati di sopra, ci troviamo assai da presso ai tempi apostolici, qui a compimento della dimostrazione percorreremo le singole Chiese patriarcali, giovandoci della tradizione scritta, la quale sebbene sia scarsa, come esser suole in materie siffatte, pur nondimeno ho fiducia che parrà, dopo le cose già dette, sufficientissima al bisogno di con-

fermare, che il pallio sacro veramente dall'apostolo Pietro abbia principio.

Per la Chiesa di Gerusalemme è notissimo qual fosse la tradizione e come ella viva conservavasi al secol nono, quando Teodosio, patriarca di quella sede, mandò in dono al S. patriarca di Costantinopoli, Ignazio, il pallio sacro di S. Giacomo apostolo e vescovo di Gerusalemme, e questi il ricevette con somma devozione e con esso volle esser sepolto (Nicet. paphlag. *in vita*, ed. Rader., p. 171, 1604; Labbe, *Concil. gener.* t. VIII, 1244, Lutet. 1671): *τὴν ἱεραρχικὴν οἱ οἰκεῖοι, ὡς ἔθος, ἀμφιεννύντες στολὴν, ἐπ' αὐτῇ καὶ σεβασμίαν αὐτῷ ἐπωμίδα τοῦ ἀδελφοθέου σεβασμίως ἐπιβάλλωσιν, ἣν πρὸ χρόνων τινῶν ἐξ Ἱεροσολύμων ἀποσταλεῖσαν αὐτῷ, οὕτως ἐτίμα καὶ πανευλαβῶς ἐσέβετο, ὡς αὐτὸν ἐκεῖνον Ἰάκωβον τὸν μέγαν ἀπόστολον καὶ πρῶτον ἱεράρχην ἐν αὐτῇ καθορῶν· ταύτην αὐτῷ διὰ τοῦτο καὶ συνταφῆναι κατεδέξατο.*

La qual preziosa notizia ci è confermata dalla lettera autentica del predetto Patriarca gerosolimitano, che fu letta nella sinodo generale ottava, e trovasi trascritta nella azione prima di quel Concilio (p. 231 ed. Rader., Labbe, *Synod.* VIII act. 1), ove inoltre è memorata la tunica podère e la mitra sacerdotale, usata dal medesimo Apostolo, di che avremo a trattare di poi: *ἐστείλαμεν τὸν ποδήρη καὶ τὴν ἐπωμίδα σὺν τῇ μίτρᾳ, τὴν Ἱερατικὴν στολὴν τοῦ ἁγίου Ἰακώβου, τοῦ ἀδελφοθέου, τῇ σῇ περιποθήτῳ καὶ τιμίᾳ κεφαλῇ.*

Alla patriarcale Chiesa di Gerusalemme succeda la parimente patriarcale di Alessandria, fondata dall'apostolo ed evangelista Marco, i cui Vescovi non si credevano legittimamente succedere, scrive Liberato diacono di Cartagine, se prima non avessero indossato il pallio detto di S. Marco, togliendolo dal collo dell'antecessore defunto (*Breviar. haeres. Nestor. et Eutych.* c. 20): *Consuetudo est Alexandriae illum qui defuncto episcopo succedit, excubias super defuncti corpus agere, manumque dexteram eius suo capiti imponere, et sepulto, manibus suis accipere collo suo beati Marci pallium et tunc legitime sedere.* Attribuivasi adunque in quella Chiesa il pallio sacro a S. Marco, ed era costume dei Vescovi di indossarlo nel giorno della consecrazione, e di vestirlo nel dì delle esequie. Però S. Pietro Alessandrino, quando fu menato al supplizio, vestì il pallio, onde dal collo suo il prendesse il successore. Leggesi di fatti, che porgendo egli la cervice al carnefice, rimosse l'omoforio che gli cingeva intorno il collo (Combefis, *Ill. Chr. Martyr. lecti triumphi*, Paris 1620, p. 213): *ὑποχαλάσας ὃ περιβέβλητο ὠμοφόριον καὶ γυμνώσας τὸν τράχηλον τὴν κεφαλήν τε προτείνας*: il qual luogo è così brevemente tradotto da Anastasio (ed. Mai): *omophorium relaxans a collo cervicem tetendit.* Dal seguito del racconto poi appare, che il pallio tolto dal collo del Martire fu indossato al successore Achilla, avendo il popolo posto il sacro corpo del Martire sulla cattedra, ove, essendo Vescovo, per umiltà non aveva mai voluto sedere (*Act. cit.* p. 220): *τὸ ὠμοφόριον τοῦ ἁγίου μάρτυρος περιελόντες τούτῳ ἐπιτιθέασιν, πάντα τὰ τῷ ἐκκλησιαστικῷ κάνονι νενομισμένα ἐπὶ τῇ τούτου χειροτονίᾳ ποιήσαντες.* Ad Achilla successe Alessandro, del quale leggiamo, che quando già vecchio recavasi presso di altri Vescovi, facevasi portare il pallio dal giovane chierico, che fu poi il grande Atanasio (Ioh. Mosch. ed. Coteler. *Mon. eccl. gr.* t. II, p. 439): *ἡνίκα πρὸς τοὺς ἐπισκόπους Ἀλέξανδρος ἐπορεύετο ἐν τῷ γήρᾳ, ἐπελέγετο Ἀθανάσιος εἰς τὸ ἀκολουθεῖν αὐτῷ, καὶ βαστάζειν τὸ τῆς ἱεροσύνης περιβόλαιον, ὃ προσηγορεύετο ἐφοὺδ τῇ παρ' Ἑβραίων φωνῇ.* Avvertasi per altro, che l'allegato confronto coll'efod non ha altro valore, che l'analogia dell'uso, e forse, secondo l'opinione dello scrittore, anche della figura.

Della Chiesa di Antiochia non ho notizia più antiche del secol sesto; e le traggo da Giovanni Mosco, or citato, scrittore dei principii del settimo. Dic'egli che S. Efrem, il quale sappiamo che fu creato Patriarca nel 526, a fin di convincere un ostinato monaco stilita, seguace della eresia di Severo, si levò di dosso l'omoforio, e il gittò nelle fiamme, ove essendo stato per lo spazio di tre ore non arse (l. cit. 362): *τότε ἀποδυσάμενος ὃ ἐφόρει*

ὁ Ἀρχιεπίσκοπος ὠμοφόριον ἠκόντισεν εἰς μέσον τοῦ πυρός. Narra di poi, a pagina 412, come Iddio mostrò all' abate Sergio l' abate Gregorio, vestito dell' omoforio e col libro degli Evangelii in mano; dalle quali insegne egli tosto apprese che Gregorio sarebbe Patriarca di Antiochia, il che di fatti avvenne sei anni dopo, sotto l' impero del secondo Giustino: *καὶ γὰρ ὠμοφόριον αὐτὸν εἶδα περιβεβλημένον καὶ τὸ ἅγιον εὐαγγέλιον βαστάζοντα*. V' è anche esempio che dimostra essere questa insegna stata adoperata dai Vescovi adunati in Concilio: perchè si narra, che nel Concilio generale sesto, sotto papa Agatone, l' insegna pastorale fu tolta dal collo di Macario, patriarca antiocheno, esclamando il Concilio, sia rimosso dalla dignità episcopale e gli sia tolto l' omoforio nel quale s' involge: *δικαίως τῆς ἐπισκοπῆς ἀλλοτριούσθω, γυμνούσθω τοῦ περικειμένου αὐτῷ ὠμοφορίου*, e scrivendo essi a papa Agatone glie ne danno conto con queste parole: *Macarium pastoritia pelle merito denudavimus*.

Passando ora alla Chiesa di Efeso, troveremo il vescovo Bassiano, il quale, scrivendo agl' imperatori Marciano e Valentiniano, accusa i feroci suoi avversarii di avergli strappato il pallio del suo sacerdozio, e postolo al collo di Stefano, che sostituirono in luogo suo, e fecero seder sulla sua cattedra episcopale (*Conc.* ed. Labbe 557): *μανιῶντες ἐνθρονίζουσιν ἕνα τινὰ κ. λ.* E al sinodo di Calcedonia racconta che questa violenza gli fu fatta, dopo che ebbe celebrata la Messa (ib. p. 690): *ἀπὸ τῆς λειτουργίας.... μετὰ βίας ἁρπάσαντές μου τὸ περιβόλαιον τῆς ἱερωσύνης*; il che conferma l' uso, che ne facevano i Vescovi nell' esercizio del sacro loro ministero.

Volgendoci a Costantinopoli, vediamo il vescovo Metrofane, che essendo in età di 117 anni, ed esortandolo Costantino Magno al riposo, disse di credere, che l' Imperatore così gli parlasse mosso dallo Spirito Santo, poichè eragli stato da Dio rivelato, che fra pochi giorni uscirebbe di vita. Toltosi quindi l' omoforio, il depose sopra l' altare, ordinando che si riservasse ad Alessandro, che gli doveva succedere nel governo di quella Chiesa. (Phot. *Bibl.* p. 1413, ed. Col. 1611): *τὸ ὠμοφόριον τῇ ἁγίᾳ ἐναποτίθησι τραπέζῃ ἐντειλάμενος αὐτό φυλάττεσθαι τῷ διαδόχῳ*. Del pallio sacro di S. Crisostomo si parla nell' accusa mossagli da Giovanni, diacono del vescovo Macario, quasi che il Santo avesse a torto imputato tre suoi diaconi di avergliele rubato. La vita di S. Eutichio, stato Vescovo di Costantinopoli sotto Giustiniano, scritta dal prete Eustazio, è pubblicata negli *Acta* dei Santi. Ivi si legge (1 aprile, p. 550) che Eutichio, consecrato Vescovo, prese sugli omeri il simbolo della pecora smarrita e si assise sul trono episcopale; e quando fu discacciato dalla sua sede, si narra al capo 37, che stette davanti all' altare, avendo al collo il suo omoforio, che non lasciava mai di portar seco, e colle braccia distese orò: *ἔστη ἐπίπροσθεν τοῦ θυσιαστηρίου μετὰ τὴν ἀπόλυσιν, φορῶν δὲ τὸ ὠμοφόριον, ὅπερ καὶ μετ' αὐτοῦ λαβὼν εἶχεν ἀεί, καὶ ἐκτεταμένας ἔχων τὰς χεῖρας προσηύχετο*. E Cedreno scrive di S. Germano (p. 456, ed. Paris, 1647), che Leone il cacciò dal trono episcopale, ed egli, messo il pallio sull' altare della grande basilica, depose l' uffizio pastorale e si partì. *Γερμανὸν ὁ Λέων ἐκβάλλει τοῦ θρόνου, ὃς τὸ ὠμοφόριον ἐν τῇ ἁγίᾳ τραπέζῃ τῆς μεγάλης ἐκκλησίας θεὶς, ἀπετάξατο τῇ ἱερωσύνῃ καὶ ἀπεχώρησεν*.

Era in somma il pallio nella greca Chiesa insegna propria dei Vescovi, in guisa che S. Niceforo patriarca di Costantinopoli da ciò argomenta, che Macario Magnete era stato Vescovo, dacchè la sua imagine vedevasi del pallio vestita (Niceph. *Antirrh. Spic. solism.* I, p. 307): *Στολὴν ἱερέως τοῦτον ἀμπεχόμενον ὑποφαίνει καθ' ἃ δὴ πολλαχοῦ καὶ ἑτέραις δέλτοις ἀνιστορουμένον ἐκπρεπῶς τὸν οἰκεῖον συγγραφέα βλέπομεν*. E quel giudeo che trovavasi carcerato in Cesarea di Stratone con S. Anastasio persiano, da tal segno si avvide che il coro apparsogli in sogno nell' atto di festeggiare S. Anastasio non era coro di angeli, ma di Vescovi, poichè portava questa insegna (Georg. Pisid. *Nov. app. corp. hist. byzant.*, Romae, 1777, p. 316): *θεασάμενος αὖθις περικειμένους ὠμοφόρια, μετετίθετο τὴν διάνοιαν, ἐπισκόπους νοῶν τῇ ἐξηγήσει τοῦ σχήματος*.

CAPITOLO DUODECIMO

IL PALLIO SACRO NELLA CHIESA DI ROMA, E COME PRENDE FORMA DI FASCIA

Ho serbato l'ultimo posto, nella rassegna, alla Chiesa di Roma, quantunque essa ci dia i più antichi monumenti che si abbiano del pallio sacro; e il motivo ne è stato il dover qui trattare una questione dissimulata finora, la quale riguarda quel pallio sacro, che è simile ad una fascia, che dall'omero sinistro passa sul destro e, girando dinanzi al petto, risale e posa su quell'omero sinistro medesimo, donde è partita; della quale si cerca quando e da chi introdotta. Perocchè volendo citare i testi che del pallio pontificale ci parlano, dopo il racconto di S. Pietro che il diede a Materno, secondo riferisce Ruperto Abate (*De div. off.* l. 27); e di S. Lino che, per testimonianza di S. Massimo *(Hom. de veste sacerd.)*, il concesse ai Vescovi; e di S. Marco papa, che, nel 336, decorò del pallio il Vescovo di Ostia, a cui era commessa la consecrazione del capo della Chiesa; e dopo la menzione del pallio tolto a papa Siricio da Giovanni suddiacono nella iniqua deposizione ordinata da Belisario; dopo tutti questi racconti, io dico, la prima volta che le istorie ci parlano del pallio con termini non generali, ma dimostrativi della figura, è a proposito di S. Gregorio Magno, il cui pallio appare, dalla descrizione che ce ne fa Giovanni diacono, essere stato differente del tutto dal pallio sacro dei citati monumenti, e identico a quello, che ho detto essere una fascia, che cinge intorno le spalle e il petto, partendo dall'omero sinistro e rimontando su di esso. Nè l'autorità di questo giudizioso scrittore è di poco momento, come si dà a credere Cristiano Lupo, il quale afferma che questi ne cavò la descrizione dalle pitture e dai musaici, ed egli nol vide mai (1); perocchè consta che quando Giovanni scriveva,

(1) (*Appellationes ad romanam S. Petri cathedram*, Mogunt. 1681, pag. 522): *ipsum pallii corpus Ioannes non vidit; iudicavit ex solis romanarum basilicarum musivis ac picturis.*

costumavasi tuttavia esporre alla adorazione del popolo, che aveva vegliato la notte antecedente alla solennità, il pallio di S. Gregorio, insieme coi filatterii e col cinto: Giovanni allega bensì le pitture e i musaici, ma solo per dire come l'indossava il santo Papa (*vita S. Gregorii*, l. IV, c. 80): *Quo eius anniversaria solemnitas cunctis certatim pernoctantibus veneratione gratissima celebratur, in qua pallium eius et phylacteria sed et baltheus eius consuetudinaliter osculantur.* Ne scrive egli adunque come di cosa a lui e a tutti assai ben nota, e però gravissimo ne è il giudizio, e sommamente decisivo. È, dic'egli, tessuto di candido bisso e non si vede forato dagli aghi, onde si capisce che non fu affisso, ma posto soltanto in sulle spalle, siccome si mostra nelle antichissime pitture e nei musaici. *Nam quod pallium eius bysso candente contextum nullis cernitur acubus perforatum, sic ipsum circa scapulas obvolutum fuisse, non autem confixum, dignoscitur, sicut vetustissimis musivis et picturis ostenditur.* Cita di poi al capo 84 l'imagine fatta dipingere da S. Gregorio in uno dei suoi monasteri sul monte Celio, ove si fece rappresentare vestito di dalmatica color castagno, e sopra essa di penula o sia pianeta, coll'Evangelio in mano e la destra atteggiata al discorso, che al tempo di Giovanni credevasi gesto di chi fa un segno di croce. Indossava inoltre il pallio che lo Storico chiama mediocre, cioè non ampio, il quale dall'omero destro scendeva sulla regione dello stomaco sotto il petto e indi girava salendo sull'omero sinistro e tragittavasi dietro la spalla, la cui prima estremità da quell'omero sinistro medesimo pendeva dritta da lato e non scendeva per mezzo il corpo: *Planeta super dalmaticam castanea, evangelium in sinistra, modus crucis in dextra, pallio mediocri* (1), *a dextro videlicet humero sub pectore super stomachum circulatione deducta, deinde sursum per sinistrum humerum post tergum deposito, cuius pars altera super eundem humerum veniens propria rectitudine non per medium corpus, sed ex latere pendet.*

È facile intendere che questa forma di pallio non fu introdotta da S. Gregorio, il che se fosse, lo storico Giovanni, notando tutte le particolarità di esso, non avrebbe omesso di farnelo autore; cita egli invece monumenti, e veramente da questi appare, che prima di lui ne era introdotto l'uso, e quantunque non se ne possa oggi avere un riscontro in Roma nel Pelagio II del musaico di S. Lorenzo, che è da buona pezza perito, nè citar possiamo il Felice IV del musaico dei SS. Cosma e Damiano, essendo stato quel Papa sotto Gregorio XIII trasfigurato in S. Gregorio Magno; nulladimeno ci rimangono i musaici di Ravenna, nei quali ottimo esempio ce ne danno Ecclesio, Ursicino e Massimiano (2), rappresentati col pallio in quella guisa che cel descrive Giovanni diacono; ed essendo essi succeduti nel governo di quella Chiesa, dal 521 al 546, nell'ordine col quale gli ho citati, noi rimontiamo seco loro il secol sesto fin quasi ai tempi di papa Ormisda morto nel 523, nel qual tempo il P. Zaccaria opina, che nella basilica di S. Paolo i ritratti dei Papi da Zosimo a Simmaco, cioè dal 417 al 514, furono aggiunti ai precedenti per ordine di quel Papa. La qual opinione varrà fin a tanto che può sostenersi essere state aggiunte le tre croci alla fascia pontificale di Simmaco (MARANGONI, *Chronol. rom. pontif.* p. 29) dal pittore, che ritoccò ai tempi di Benedetto XIV queste imagini, in luogo di quella sola che vedesi in tutti i monumenti sinceri della Chiesa latina, da quest'epoca fino al secol nono. Zosimo è il primo che apre la serie dei ritratti papali oggi periti, che erano una volta sul zoforo del lato settentrionale di quella basilica: quella del lato meridionale, che rimase salva dall'incendio e tuttavia si conserva,

(1) Il pallio stretto è chiamato *mediocre* da Giovanni diacono, il quale afferma al libro II, capo 1, che tale usanza era passata ai successori e durava tuttavia al suo tempo: *documentum suae humilitatis in mediocribus pontificalibus indumentis, quod videlicet hactenus in sancta romana ecclesia conservatur, hereditarium reliquit.*

(2) Ottavio Ferrari (*Analecta de re vestiaria*, c. 17) ha stimato a torto che S. Massimiano nel musaico di S. Vitale abbia indosso l'orario, sì poco egli intese di questa sacra insegna. Il confronto che avrebbe dovuto fare col musaico di S. Apollinare in Classe, da me citato, mostra, che è pallio

vuolsi dal Zaccaria (*Storia letteraria d'Italia,* ed. Venezia 1753, t. V, p. 567; *Diss. di Storia eccles.* Roma, 1793, tom. III, p. 245) fatta dipingere dal bel principio, ricostruendosi la Basilica da Valentiniano, Teodosio ed Arcadio, a cui diè compimento nel 423 l'Imperatore Onorio. Le pitture però vi possono essere state poste circa il 417: dappoichè Innocenzo I, dic'egli, è l'ultimo Papa dipinto sul lato meridionale senza titolo di santo. Altri pensano che questa serie di Papi l'abbia messa Papa Leone: ma pare a me, come ho esposto altrove, esser più probabile che ne sia l'autore Papa Zosimo (Vedi vol. III, pag. 23). Egli è d'uopo far notare, che, non ostante questa divergenza di opinioni, tutti conveniamo in ciò che più importa, esser cioè le predette pitture del secolo quinto. Ed è poi una vera fortuna, che le abbiamo sott'occhio, laddove il Bianchini, il Marangoni e quant'altri le hanno studiate e divulgate per le stampe, non le poterono esaminare da vicino. Stando adunque all'autorità di esse, che è gravissima per l'età e il luogo dove furon dipinte, noi dovremo riconoscere antichissima essere la tradizione della fascia episcopale introdotta da S. Lino, come al secolo duodecimo affermava Ruperto di Duits (*De divin. off.* c. 27). Perocchè egli è il primo che chiaramente vi si vede esserne adorno (tav. 108, 2), e non solo sopra l'omero destro, come, sebbene con molta incertezza, lo espresse il Marangoni (*Op. cit.* p. 3), ma, siccome è sulla pittura, anche sul sinistro. Puossi adunque conchiudere, che questa forma di pallio era già in uso quando quei primi ritratti e busti furono dipinti (1). Che se vi aggiugneremo il vetro che rappresenta Papa Liberio (tav. 188, 3), noi saremo giunti a mezzo il secol quarto, al qual tempo non arrivano di certo i monumenti delle altre chiese, e dimostrar possiamo, che il pallio sacro, a molti doppii piegato, adoperavasi in Roma molto innanzi a S. Gregorio Magno, egualmente che il pallio disteso e affibbiato sul petto.

Per la qual cosa chiaro apparisce che a stabilir la prima origine di questa fascia episcopale noi possediamo monumenti di certa età, anteriori al musaico di Eufrasio in Ravenna. Se quindi alcuno crede che Angelo Rocca ha dimostrato essere questa fascia di greca origine, noi certamente non saremo di questa opinione. Il solo argomento che egli allega si è che i Greci mai non l'usarono d'altra forma, quando invece i Latini, dic'egli, n'ebbero una in forma di circolo, dal mezzo della quale sì alla schiena e sì davanti al petto pendeva verticalmente una striscia. Ciò è verissimo: nonpertanto non vi ha verun antico monumento che vaglia a dimostrarne l'origine nella Chiesa greca, e però a provare che i Latini debbano necessariamente averla copiata dai Greci. Gli esempii, che avrebbe potuto allegare il Rocca, sono di tarda età, quando già si erano introdotte due nuove maniere di pallii sacri. Imperocchè v'era il pallio in forma di rombo, che il Papebrochio (*De pall. pont. in propyl. Mai*) dice essere venuto in uso tra il secolo X e l'XI, e quello in forma di cerchio, che gli pare nato al secolo XII, e ne cita in prova il musaico di S. Maria trastiberina. Ma il primo in forma di rombo era già in uso al secolo nono: di che è prova sicura il maraviglioso altare d'argento dorato con la storia di S. Ambrogio, posto dal Vescovo Angilberto nella Basilica di S. Ambrogio in Milano nella prima metà del secolo IX, ove S. Ambrogio e Angilberto stesso vestono il pallio sacro della forma predetta, con due larghe strisce pendenti l'una al dorso e l'altra davanti: del secondo poi danno ampia conferma le pitture della sotterranea Basilica di S. Clemente, anteriori al secolo XII. E quando vennero in uso, furono comuni alle due Chiese, la greca e la latina,

(1) È sommamente necessario avvertire di guardarsi dal prendere per pallio episcopale un ornato delle casule, del quale abbiamo esempio in S. Asterio prete, nel musaico di S. Venanzio: sulla cui penula o casula è cucita una striscia davanti, e un'altra ve ne dovea essere di dietro, le quali partono da una fascia in forma di cerchio, cucita attorno allo sbocco del collo. Quest'ornato non è pallio episcopale, ma ne imita la forma ora romboidale, come nel dittico di Cremona dei santi Teodoro ed Acacio, ora circolare, le quali due forme furono adoperate pei pallii assai più tardi. Vedi Mauro Sarti, *De veteri casula diptycha,* Faventiae, 1753, c. III, § 5 e segg.

sicchè non v'è distinzione dei due pallii se non in quanto i moderni Greci adoperano piuttosto il pallio a queste due forme anteriore.

Or se io debbo investigare come sia nato questo pallio sacro in forma di fascia e spiegarne l'origine, mi confido di asserire da tutt'altro essere derivato che da quella zona imaginata dal Riccardi (S. Procli *Analecta,* p. 238), nel lembo della tunica talare, da cui ebbe origine la stola sacerdotale detta dai Greci ἐπιτραχήλιον, dai Latini *orarium;* la cui sentenza tanto piacque al Cardinal Bona, al Ferrari, al P. Garnier e ad altri. E stimo che questa fascia altro non sia se non il pallio piegato più volte, il quale rende l'imagine di più tavole sovrapposte, donde si spiega il nome dato da Tertulliano di *tabulatio congregata* e da Apuleio di *multiplex contabulatio* (Salm. in Tertull. *De pallio,* p. 336, 339) a questa sorta di pieghe. La qual maniera di piegare il pallio sacro ha ottimo riscontro nel modo con che in Roma soleva piegarsi la *laena* e porsi sulla spalla, di che ho detto nei Vetri, ove anche sostenni, che da questa *laena* piegata aveva potuto avere origine il pallio sacro in forma di fascia, come l'ebbe la sacra *infula,* che vedesi anche al collo della Vibia nelle pitture mitriache, e come l'ebbe il velo delle Vergini che mirasi ben due volte nelle pitture cimiteriali in tal guisa piegato (vedi le tavv. 40, 77), e il breve pallio di Nemesio (tav. 15). Nè credo essermi ingannato: poichè ora trovo due esempii che confermano l'opinion mia. Il primo mi è offerto da una pittura del cimitero di S. Agnese (tav. 67, 1), ove Gesù siede fra i SS. Pietro e Paolo ed ha un libro aperto nella sinistra. Quivi adunque, di sotto al pallio comune, dalla spalla sinistra parte una fascia che va attraverso il petto e si occulta sotto le pieghe della sopravveste al fianco destro. L'altro esempio lo trovo nel musaico di S. Vitale in Ravenna (tav. 245), ove invece questa fascia parte dalla destra spalla e va al fianco sinistro. Nè può dubitarsi che sia il pallio sacro, del quale ho già mostrato essere stato vestito talvolta il Redentore, a fin di significarne il sacerdozio sommo ed eterno. Finalmente osservo che la forma di fascia essendo comune all'orario e al pallio, avvenne che non solo l'orario ma il pallio altresì prendesse il nome di stola, col quale il chiama Papa Nicolao I all'865 scrivendo al Concilio di Soissons.

Or mi è d'uopo mettere ad esame un fatto, dal quale risulterebbe l'uso della fascia per pallio sacro ai tempi di S. Leone. Il Grimaldi (*Ms. vatic.* fol. 148) narra, che quando nel 1607 fu scoperto il corpo di S. Leone Magno, trovossi vestito di una casula, e che intorno al collo e sopra le mani coperte dalla casula erano alcuni fili d'oro, e in mezzo al petto uno spillone d'oro fisso nella casula; e sull'omero destro vedevasi una piccola croce rossa e un'altra più grande presso il petto: e che queste croci, questo spillone, e que' fili d'oro erano tutto ciò che rimaneva del pallio pontificale. *Manus habebat complicatas et tegebantur a planeta. Circa collum relucebant quaedam fila aurea, item supra manus. Remanserat super humero dextro crux parva rubri coloris, quae erat pallii pontificalis: item aliam crucem paulo longiorem eiusdem pallii iuxta pectus in parte dextra tenebat. In medio pectoris conspiciebatur aurea una spinula pallii infixa planetae: de pallio vero nihil extabat.* Le stesse cose, quanto alla sostanza, dice il Sergardi che si trovò presente, allorchè nel 1714 si aprì di nuovo il sarcofago (*Ragguaglio della traslazione del corpo di S. Leone,* Roma, 1715, p. 3), ove riposava S. Leone, e il Bianchini (*ad* Anastas. t. III, p. 160), che vide allora il corpo del santo Papa e ne fe' cavare un disegno più esatto di quello del Grimaldi, nel quale non son delineate le due croci rosse vedute e disegnate dal Grimaldi, perchè non vi si videro; il Bianchini peraltro niente ne scrisse in contrario. Ma le particolarità, sì avvedutamente raccolte e narrate da coloro che furono presenti alla scoperta, non provano per nulla che S. Leone indossasse il pallio e molto meno che portasse un pallio della forma di fascia. Perocchè le fila d'oro vedute soltanto sopra il collo e sulle mani escludono invece quella forma di pallio, che avrebbe dovuto avere la fascia dinanzi, lunga fin quasi all'orlo della casula: ove non furono veduti i fili d'oro che al pallio si attribui-

scono dai tre osservatori: e a maggior ragione la escludono le due croci sulla destra parte del petto; perocchè è cosa dimostrata, come ho notato di sopra, che l'uso di mettere nel pallio tre, quattro e cinque croci, fra i Latini e fra i Greci, cominciò in epoca tarda. Quanto alla spilla d'oro, dico che a ragion fatta non se ne sarebbe dovuta trovare una sola, bensì tre, sapendosi che il pallio con tre spille, od aghi, appuntavasi alla casula o pianeta. Se alcuna conclusione adunque può dedursi dalle particolarità notate, questa è che S. Leone ebbe sulla casula o pianeta un panno intessuto d'oro, che dal collo non discendeva oltre al petto e ivi si appuntava con l'ago d'oro. Le due croci rosse non appartenendo alla casula, debbono essere appartenute verosimilmente ad alcuna borsa o sacchetta di reliquie, la quale egli recava al collo sospesa con cordicella o striscia di panno. La qual opinione è avvalorata dal confronto di ciò che si narra di S. Gregorio Magno, del quale ai tempi di Giovanni Diacono davasi a baciare il dì della festa il filatterio, pendente ancor esso da una striscia di panno chiamato dallo storico povero e vile, *phylacteria tenui argento fabricata vilique pallio de collo suspensa*. E quanto alle croci io additerò in confronto quella che vedesi in petto alla imagine di S. Ambrogio nel musaico della Basilica di Fausta, e sta sopra una borsa di panno, che parmi abbia avuto ancor essa il medesimo officio di filatterio o sia di borsa di reliquie. In questo importante esame se ho denominato col Grimaldi casula o pianeta la sopravvesta di S. Leone, non è perchè io la creda tale; io invece, se dovessi stare al disegno del Grimaldi, dovrei stimare che fosse piuttosto un ampio pallio, nel quale il suo corpo si trovò involto di modo che gli angoli inferiori erano l'uno all'altro sovrapposti, e uno di essi rimaneva visibilissimo: ma la cosa non è certa, perocchè il Bianchini l'ha contradetta, vedendovi invece una casula, la quale, com'è notissimo, non ebbe angoli, perchè fu tutta intorno chiusa, se ne eccettui lo sbocco del collo: laonde per cavar fuori le mani faceva d'uopo se ne raccogliesse sulle braccia e sugli omeri l'estremo lembo, come appunto far si soleva vestendo la penula, della quale, fuor che il nome, essa copiò esattamente la forma.

Prima che io passi ad altro, toccherò di una questione, la quale credo importante. Imperocchè se il pallio è, come si è dimostrato, una insegna episcopale, potrebbe alcuno stimare che non sia Vescovo quel personaggio che non se ne vede insignito. A che rispondo che sarebbe ciò grave errore: perciocchè senza il pallio sono spesso rappresentati non dico già i Vescovi, dei quali potrebbe esser controversia, ma sì i Papi, dei quali siam certi che l'ebbero. Non è quindi buon argomento a dimostrare che non l'ebbero il vederli effigiati senza di esso, quasi che tutte le volte dovessero esser rappresentati colle loro insegne. Ed invero i ritratti dei Papi più antichi che non sono rinnovati nè ritoccati, non hanno la fascia episcopale, siccome quelli di età assai più tarda, e che sono oggi periti: tuttavia si possono vedere nell'opera del Marangoni citata di sopra, quantunque non si possa ciò fare con piena fiducia, perchè dei molti restauri toccati ad essi non è sempre possibile discernere qual sia più antico, qual più recente.

Quanto alla materia e all'uso del pallio sacro, i Vescovi greci l'adoperarono di lana, e senza distinzione di gradi, ma non tutti indistintamente. Contro alla opinione di coloro, i quali sostengono che tutti i Vescovi greci l'avevano, parmi si opponga il canone decimoquarto dell'ottavo Concilio generale tenutosi in Costantinopoli, ove si fa legge a quei Vescovi, cui era concesso l'uso del pallio sacro, di non portarlo se non in certi tempi e in certi luoghi soltanto: *Θεσπίζομεν τοὺς ὁρισθέντας ὠμοφορεῖν ἐπισκόπους ἐπὶ τοῖς καιροῖς ἀποκεκληρωμένοις, ἐν τοῖς τοιούτοις περιβεβλῆσθαι ταῦτα καιροῖς καὶ τόποις κ. λ.*

Nella Chiesa latina il pallio sacro davasi dal Papa, per antica consuetudine, come segno di comunione; e non era lecito, prima di averlo ricevuto, esercitare il ministero, e a niuno era permesso di portarlo fuori di chiesa, e ivi medesimo al tempo soltanto del sacrifizio e delle processioni.

Fu notato dal P. Garnier (*De usu pallii* § 42 e segg.), che se S. Gregorio ebbe un pallio di bisso o sia di sottil tela di lino, non doveva allora essere in Roma prescritta per materia di esso la lana di pecora, come il fu di poi. Cristiano Lupo (*De appellat.* p. 451), pensò che le parole di Giovanni Diacono, colle quali descrive il pallio di S. Gregorio: *ex bisso candente contextum;* significhino che lo stame era di bisso e la trama di lana; ma nol dimostra: perocchè in tal caso sarebbesi detto *pallium linostemum,* come appellasi *linostema* la *palla* del diacono da S. Isidoro di Siviglia e dal libro pontificale in Silvestro, cioè *ex lana linoque contexta*, e che *in stamine linum, in trama lanam haberet* (Thiers, *De stola,* p. 151, ed. 1679).

Mandavasi dal Papa per l'ordinario agli Arcivescovi, e Giovanni Diacono narra nella vita di S. Gregorio (l. II, c. 37), che questo santo Papa il mandò ad Agostino l'Apostolo degli Inglesi, perchè consecrasse dodici Vescovi, e due ne inviasse in due province, la Lundonia e l'Eburacense: ai quali egli poi mandò i pallii, perchè consecrassero nelle province loro affidate altri Vescovi. *Misit ei et pallium, iubens ut sub metropoli sua Cantiae duodecim Episcopos ordinaret, ad Lundoniam et Eburacam singulos Episcopos mitteret, qui sub se duodecim nihilominus Episcopos consecrantes pallium ab Apostolica Sede perciperent.*

La più antica notizia che si abbia di un pallio sacro concesso ci è data da Papa Vigilio, il quale nel mandarlo ad Aussanio Vescovo di Arles dice (*Ep. ad* Auxanium Arelatensem, a. 543), che S. Simmaco l'aveva egualmente mandato al suo antecessore S. Cesario. D'altra parte sappiamo che il medesimo santo Papa Simmaco l'inviò altresì a Teodoro Arcivescovo di Laureacum in Pannonia l'anno 501; ma che ciò egli facesse *maiorum more* l'apprendiamo dalla sua lettera che fu ammessa fra le formole del *liber diurnus.* Egli è vero che il Baluzio nelle note a questo libro (p. 86 e 88, ed. De Rozière, 1869), non crede questa lettera sì antica, quantunque confessi, che Papa Benedetto VII presti appoggio alla sentenza del P. Garnier che la tiene per autentica, facendovi allusione nella epistola *ad Gallos et Germanos.* Ma se ben consideriamo la maniera tenuta dal Papa nel ricordarla, noi tosto ci convinceremo, che non vi allude soltanto, ma le dà un valore decisivo in quella causa, e però non può essere a meno che non la riconosca per autentica. Perocchè il Papa afferma essersi apportati dall'Arcivescovo di Lorck testimonii antichissimi conservati nella chiesa metropolitana del Norico, dai quali risultava che quella chiesa ai tempi di Papa Simmaco era riconosciuta per Metropoli: *antiquissima secum apportata privilegiorum testimonia, in quibus continebatur, quod aetate pontificatus beati Symmachi, huius almae Sedis apostolici praesulis, praefata sancta Laureacensis habetur ecclesia metropolis.* Dalle quali parole chiaramente risulta che Papa Benedetto non fa soltanto un'allusione di passaggio alla lettera di Papa Simmaco, ma ne parla come di prova monumentale allegata dall'Arcivescovo, perchè egli a quella sede restituisse l'antico onore di Metropoli: *Quatenus sibi pallium et metropolitanorum honorem cathedrae suae Laureacensis ecclesiae restitueremus.*

È quindi dimostrato che il costume di mandare il pallio s'introdusse assai per tempo e certamente molto prima del secolo VI, se Papa Simmaco l'anno 501 potè affermare con verità d'inviarlo secondo l'uso dei suoi antecessori, *more maiorum;* e non è questa piccola prova della preminenza del Papa riconosciuta generalmente in tutto l'Occidente in quei primi tempi della Chiesa.

CAPITOLO DECIMOTERZO

LA TUNICA PODÈRE, LA DALMATICA E LA CASULA, O PENULA SACRA

Di quanta importanza siano le osservazioni già fatte intorno agli abiti di S. Leone, tosto il vedremo assai chiaro. Perocchè esse ne manoducono ad assodar meglio il confronto che far si conviene fra le vesti di S. Leone e quelle che indossa un personaggio scolpito in un frammento di sarcofago tratto dalla Basilica Vaticana (Bosio, pag. 83), e ora non sappiamo se sia perito, o dove si celi. La parte disegnata dal Bosio rappresenta due non interi soggetti: il primo a sinistra è Adamo ed Eva attorno all'albero della vita, al cui tronco si attortiglia il serpente. Adamo manca, Eva copresi colla foglia ed ha da presso un agnello che volto in su la guarda. Indi a destra un personaggio barbato, in tunica podère e dalmatica, sta orando colle mani levate, avendo le spalle e il capo coperto dal pallio: ha scarpe che gli coprono il di su del piede e un fascio di volumi accanto. Era assistito da due Apostoli, dei quali rimane uno soltanto. Il Bottari si vide perduto quando volle interpretare la singolarità delle vesti di questo personaggio: noi non tarderemo un istante a riconoscervi tre vesti sacerdotali: e in prima la tunica podère, dai Greci detta *στιχάριον* (1), prescritta una volta ai sacerdoti ebrei e passata di poi in uso dei sacerdoti della nuova Legge, la quale S. Isidoro (*Orig.* XIX, 21), così definisce: *Poderis est tunica sacerdotalis linea corpori adstricta usque ad pedes descendens..., haec vulgo camisia vocatur.* In secondo luogo la dalmatica, chiamata anche *colobium,* come ho dimostrato di sopra, perchè a corte maniche, e in terzo luogo il pallio. Il Grimaldi narra che il corpo di S. Leone serbava tuttavia gli avanzi della tunica e della dalmatica: *tunicae et dalmaticae fragmenta habebat.* Ho allegato di sopra alcuni testi, dai quali risulta che la dalmatica e la tunica a corte maniche detta ancor essa dalmatica, e colobio, furono destinate al sacro ministero, la dalmatica ai diaconi (2), e il colobio

(1) Lo sticario che adoperano i Greci è comunemente bianco, ma l'usano di color rosso nei funerali e nei giorni di digiuno, eccetto la domenica dell'Annunziazione, la domenica delle palme e il sabbato santo (Codin. *De off. eccl. constant.*)

(2) Intendasi della Chiesa romana, e per volontà di Simmaco Papa espressa a S. Cesario di Arles anche a quelli della Chiesa arelatense: (*Vita S. Caesarii,* I, c. 20): *Diaconos eius perinde ut romanae Ecclesiae diaconos dalmaticis uti voluit.*

ai sacerdoti: ma l'anonimo scrittore della vita di S. Silvestro, ivi da me citato, non si trova d'accordo coi monumenti: perocchè egli afferma che dispiacendo nei sacerdoti che offerivano il sacrifizio la nudità delle braccia, i colobii furono cambiati in dalmatiche a lunghe maniche. Invece noi apprendiamo che i colobii, o sia le tuniche a corte maniche, furono in uso costante non solo dei sacerdoti, ma sì ancora dei diaconi e dei Vescovi, che comunemente se ne mostran vestiti nelle pitture e nei musaici, sicchè sembra che le dalmatiche immanicate fossero presto dismesse e dato abbiano luogo alle dalmatiche a corte maniche, o sia ad una veste simile ai colobii, che da S. Isidoro di Siviglia è detta veste sacerdotale (*Origin.* XIX, 22): *Dalmatica vestis... tunica sacerdotalis candida cum clavis ex purpura.*

Inoltre il motivo addotto dall'anonimo del Combefis mostra che egli ignorava l'antico uso della tunica sacra podère e però a maniche lunghe fino ai polsi, sulla quale vestendosi il colobio, le braccia non rimanevano nude nella ecclesiastica liturgia. La scultura del sarcofago che rappresenta il personaggio, orante in tunica podère e colobio, ha omesso, a quanto pare dalla stampa, di rappresentare le lunghe maniche della tunica; ma che queste non vi doveano mancare il dimostra la natura stessa della predetta tunica usitatissima in Oriente e prescritta ai sacerdoti ebrei, e di poi, come ho detto, passata in uso alla Chiesa di Cristo. Di che vale per ottima conferma la statua di S. Ippolito, che darò a suo luogo, vestita di tunica podère a lunghe maniche, come appare dal frammento del braccio destro che fu rimesso nel restauro al proprio posto.

Il terzo abito è il pallio, col quale il personaggio scolpito sul sarcofago non solo si copre le spalle e il petto, ma se ne serve eziandio a coprir la testa orando. Già è saputo ed io l'ho fatto notare più sopra, che era uso dei cristiani di orare a testa nuda, secondo il precetto dell'Apostolo, e le donne invece dovevano velarsi col velo o col pallio. Ed è singolare S. Macario prete quando scrive che, ai tempi degli Apostoli le donne pregavano a testa scoperta, ma coi capelli sciolti, che servivano perciò loro di velo. Quale spiegazione adunque daremo a questo nuovo modo di orare? Dovrà dirsi che questo personaggio qui preghi alla maniera degli Ebrei, che pregavano col capo velato, e dei loro sacerdoti, ai quali era prescritto (LEVIT. VIII, 13) che sacrificassero colle mitre e tiare in capo? E veramente che i cristiani una volta usassero di coprirsi orando è opinione di alcuni (LIGHTFOOT, *H. hebr. et* SALM., I AD COR. XI, 4), i quali osservano, e non a torto, che i cristiani di Corinto in tal modo orando dessero luogo all'avvertimento dell'Apostolo (I AD COR. XI, 4): *omnis vir orans aut prophetans velato capite* (*κατὰ κεφαλῆς ἔχων*) *deturpat caput suum.* Capisco ancor io che tutte le difficoltà sarebbero cessate, se invece di un uomo fosse qui rappresentata una donna, alla quale sta bene e la tunica talare e la dalmatica e l'aver così involte le spalle nel pallio, come vedevasi dipinta Silvia, la madre di S. Gregorio Magno, per testimonianza di Giovanni Diacono (*Vita S. Greg.* IV, 83), *candido velamine a dextro humero taliter contra sinistrum revoluto contecta ut sub eo manus tanquam de planeta subducat,* e come non di rado si vedono le matrone scolpite nei sarcofagi: ma è quasi assurdo il pretendere che in una scultura ben conservata siasi aggiunto a capriccio la barba, e piuttosto io inchino a credere, che sia qui espresso involto il capo nel pallio: e che questa copertura non abbia alcun rapporto al gesto della persona, che significar doveva il defonto essere nella felice e beatifica visione, e non si volea figurare nel consueto modo di orante nella terrena dimora. In simil guisa Costantino Magno è rappresentato sulle monete battute dopo la sua morte, in atto di stendere la mano a Dio che il chiama, essendo tutto velato dal funebre manto. E quanto all'aver coperto il capo, citerò ad esempio S. Leone Papa, sulla cui testa il Bianchini (*ad* ANASTAS. t. II, p. 160) afferma aver riconosciuto non una mitra pontificale, come stimò il Grimaldi, ma un panno, che salendo dalle spalle coprivalo con ripieghe; il qual panno pensa

che sia il pontificale fanone, ovvero, ciò che io credo più verisimile, un velo funerario. E qui parmi molto a proposito richiamare la statua di sant'Ippolito citata di sopra, alla quale niuno è, per quanto io sappia, che abbia finora rivolto la mente, trattando degli abiti sacerdotali e pontificali. Eppure ella era di tanta importanza, quando si fosse voluto dimostrare l'antichità delle vesti proprie dei sacerdoti cristiani nell'esercizio del loro ministero. Perocchè non può negarsi che S. Ippolito è rappresentato in tunica podère e in scarpe e in pallio, assiso sulla cattedra episcopale come in attitudine d'insegnare; le quali vesti sono le stesse che abbiamo ravvisato sul personaggio scolpito nel sarcofago Vaticano, il quale ha inoltre la dalmatica, che a S. Ippolito manca, poichè venuta in uso di poi. Il qual personaggio se non è dato sapere chi rappresenti, noi almeno possiamo esser certi che è di quei tempi, nei quali il colobio, sulla tunica podère e immanicata aveva cominciato ad esser abito proprio dei sacerdoti e dei Vescovi nelle liturgiche funzioni, e la dalmatica a maniche lunghe e strette ai polsi era assegnata ai diaconi. Sappiamo che i santi Papi Leone, Simplicio, Gelasio, Simmaco ed alcuni altri furono sepolti nel portico della Basilica Vaticana. Io. Diac. in *Vita Gregorii*, l. IV, c. 68: *In extrema porticu Basilicae sancti Petri Apostoli ante secretarium tunc antiquissimum, quo videlicet Leo, Simplicius, Gelasius atque Symmachus Apostolicae Sedis Episcopi cum nonnullis aliis tumulati suis hactenus epitaphiis praedicantur.* In quella età medesima la penula sacra era abito comune ai diaconi ed ai sacerdoti, in luogo del pallio, nella stagione invernale, il cui sacro uso fassi da molti rimontare all'Apostolo S. Paolo, ma senza solida prova: ed a ragione Gian Battista Doni (*Diss. de utraque paenula*), preferisce l'opinione di chi la giudica d'uso ordinario coi santi Girolamo e Crisostomo. L'arcidiacono S. Lorenzo è, due volte almeno, rappresentato sui Vetri cimiteriali (tav. 189, 7; 194, 3) in dalmatica e penula rilevata fin sulle spalle e ripiegata dinanzi al petto (cf. la tav. 54); il qual costume sembra rassomigliarsi a quello che conserva la Chiesa nelle pianete dei diaconi in certi giorni di digiuno e di penitenza: e certamente convien dire che, per essere spediti nel loro ministero, così dovevano essi raccoglierla, sapendosi che i sacerdoti sacrificando la rilevavano sulle braccia, di che abbiamo un bell'esempio nel S. Clemente Papa (Mulloaly, *Saint Clement Pope and Martyr, and his Basilica in Rome*, Rome, 1869, p. 159).

CAPITOLO DECIMOQUARTO

L'ORARIO, LA STOLA SACERDOTALE, IL MANIPOLO

A definire la natura, la forma e l'uso della stola sacerdotale ci aprirà la via una esatta notizia dell'orario. Fu questo un panno che S. Silvestro Papa ordinò ai diaconi di portar sulla spalla sinistra nell'esercizio del loro ministero. *Lib. pontif. in vita: Hic constituit ut diaconi dalmaticis (uterentur) et palla linostema laeva eorum, tegeretur.* E S. Isidoro, (*Orig.* XIX, 22), come notò Gian Battista Thiers citato avanti (*Discept. de stola,* Paris, 1679, p. 151), insegna che linostema si appellò, perchè lo stame era di lino e la trama di lana: *ex lana linoque contexta quod in stamine linum in trama lanam haberet.* L'ordine di S. Silvestro fu generale, ma nella Frigia Pacaziana invalso era l'abuso che i ministri al diacono inferiori usurpassero ancor essi questa palla linostema, che con altro vocabolo dicevasi orario dai Latini: e però nel Concilio di Laodicea, tenutosi circa il 319, si stabilì in due canoni, che sono il 22 e il 23, che il suddiacono (così traduce l'*ὑπερέτην* Dionigi esiguo) non dovesse portare l'orario: *ὅτι οὐ δεῖ ὑπερέτην ὠράριον φορεῖν*, non i lettori, non i cantori: *ὅτι οὐ δεῖ ἀναγνώστας, ἢ ψάλτας ὠράριον φορεῖν, καὶ οὕτως ἀναγινώσκειν ἢ ψάλλειν.* S. Giovanni Crisostomo, nella omelia del figliuol prodigo (*Opp.* t. VI), gli ha dato il nome di sottil panno di lino; e cel dipinge leggiadramente, scrivendo che i ministri della liturgia, quando discorrevano qua e là per la Chiesa con quei panni sulla spalla sinistra, sembravano imitare le ali degli Angeli: *τῶν λειτουργῶν τῆς θείας λειτουργίας, τῶν μιμουμένων τὰς τῶν ἀγγέλων πτέρυγας ταῖς λεπταῖς ὀθόναις, ταῖς ἐπὶ τῶν ἀριστερῶν ὤμων κειμέναις καὶ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ περιτρεχόντων.* Questo panno presso gli scrittori ecclesiastici si denominò generalmente orario, fin a tanto che non piacque ad alcuni chiamarlo stola, come osservò il supposto venerabile Beda (*Opp. pars* III, c. *de septem ordin.*), ove nota che desso copriva il collo e il petto dei sacerdoti: *orarium, quod quidam stolam vocant, aperte simul collum et pectus tegit sacerdotum;* e un

secolo dopo Rabano Mauro (*De instit. cleric.* I, c. 14): *quod orarium dicitur, licet hoc quidam stolam vocent;* il quale sembra che copii il citato passo di Beda, o di chi altro n'è l'autore, perchè alla età sua era prevalsa l'appellazione di stola, stante che Alcuino (*De divinis off. cap. quid sign. vest. fin.*) fin dalla seconda metà del secolo VIII poteva scrivere, che l'orario chiamavasi stola: *orarium stola dicitur.* Della qual appellazione, scrive il Riccardi nelle note alla sesta Orazione di S. Proclo (S. Procli *Analecta,* Romae, 1630, p. 238), citate di sopra, niuno ha finora cercato la ragione, anzi neanche toccata di volo: *Quae cur a Latinis appellata fuerit stola, nemo huc usque nedum explicavit, sed nec attigit quidem.* Fu egli pertanto di parere che le fosse dato tal nome per quella fascia che cucivasi al lembo della tunica talare, la qual tunica poichè dicevasi stola, στολή, essendo uscita d'uso, avvenne che la zona o fascia di essa stola, che le fu surrogata, ne ritenesse il nome: *Ex mea sententia a fascia quadam, quae in limbo seu ore tunicae illius, quae et talaris seu stola dicebatur; retento in parte nomine totius.* Questa spiegazione fu accettata dal Cardinal Bona (*Rer. liturg.* l. I, c. 24, 6), come probabile, nè altra ne seppe trovare il Thiers (*Op. cit.* p. 151): ma essa non può approvarsi. In prima perchè questa fascia ebbe proprio nome di *instita,* e non si capisce per qual motivo avesse dovuto perderlo per assumere l'altro, non suo, di stola. Poi i pagani ebbero anch'essi una fascia, di cui facevano uso nei sacrifizii, ponendola sul collo o sul dorso della vittima, ma questa non chiamarono mai altrimenti che *infula.* Ebbero inoltre un panno fimbriato che i ministri del sacrifizio portavano dal collo pendente sul petto e piegavanlo in modo che rappresentasse allo sguardo una zona o fascia, ma a questo diedero nome di *mantile;* laonde è chiaro che la denominazione di stola non potè essere derivata dall'uso latino. Ma neanche si sa che vi fosse mai stato per uso sacro una tunica talare, per così dire pretesta, o sia una paragauda, onde si dia luogo a supporre, che, abolita questa, rimanesse il nome di stola alla fascia, che di tutta quella veste piacque ritenere; e inoltre quella tunica talare che usavano i sacerdoti cristiani non fu mai abolita. Posta dunque da banda questa etimologia che poggia sul falso, e cercando l'epoca in che si cominciò ad usurpare il vocabolo di *stola,* invece di *orarium,* non tarderemo ad avvederci che il più antico esempio che se ne abbia non antecede il settimo secolo. Fausto discepolo di S. Mauro dopo il 607, ma di certo prima del 615, nella vita di S. Mauro (Mabill. *Acta SS. Ord. S. Benedicti,* I, 261, 15) scrive, che il santo Abbate si tolse dal collo, dopo aver lungamente orato, la stola colla quale era stato ordinato diacono, e la pose sul capo del cieco e muto e lo sanò prodigiosamente facendo con essa il segno di croce: *postquam diutissime oravit, stolam cum qua eodem anno, iubente magistro suo, ordinatus ad ministerium fuerat leviticum, et quam iuxta morem, sanctitatis gratia, primo indesinenter ferebat anno, de collo suo protulit, et super caput infirmi signum crucis faciens posuit.* Fausto, del resto, nell'usare questo vocabolo, senza dargli alcun'aria di novità, mostra supporre che fosse inteso da tutti, e però che lo scambio di *stola* per *orarium* doveva essere da lunga pezza stato adoperato da molti nella Chiesa latina; nella greca non già, ove altro vocabolo non si usò mai che ὠράριον; il quale essi confessano di aver preso dai Latini. (*Vet. etymol.*): *ὁ παρὰ Ῥωμαίοις καλεῖται ὠράριον.* (*Suid.*): *ὠράριον ῥωμαικῶς καλεῖται.* I Latini poi, opina Pietro Arcudio (*De concord. Eccles. occid. et orient.* l. VI, c. 20) che così l'appellassero dall'uffizio che aveva il diacono d'indicare con esso l'ora o il tempo in che si dovesse cominciare la messa e il canto, o pregare: *ὅτι δείκνυσιν ὁ διάκονος τῇ τοιαύτῃ στολῇ* (1) *τὰς ὥρας καὶ τὸν καιρὸν τοῦ ψάλλειν, τοῦ προσεύχεσθαι, τοῦ ἐνάρχεσθαι τῆς λειτουργίας.* A che conviene aggiungere, come assai più probabile, che il deducessero da *orare, προσεύχεσθαι,* scrivendo essi costantemente *ὠράριον,* non *ὡράριον.*

(1) Il nome di στολή dato all'orario da Pietro Arcudio non è grecamente dato, ma alla latina

A me sembra, che il nome di *stola*, il quale generalmente fra i Greci e i Latini significò veste, *amictus*, fosse appropriato a quest' abito sacerdotale, detto *orarium*, perchè ciascuna veste sacra avesse un suo nome proprio.

Fin qui ho io inteso parlare dell' orario, o sia stola del diacono; ma gli esempii da me allegati non appartengono tutti all' orario dei diaconi: alcuni di essi riguardano l'orario sacerdotale, il quale poichè si chiamò egualmente stola e orario, non occorreva che gli uni dagli altri distinguessi.

Ora fa d'uopo che io particolarmente parli di questa insegna che stola sacerdotale si appella, le cui origini sono involte in foltissima tenebra. Perocchè nè la vita di S. Silvestro nè il Concilio laodiceno, che parlano dell'orario dei diaconi, dicono nulla dell'orario, o stola sacerdotale, la quale anche nella maniera com' era portata fu diversa da quella dell'orario predetto; giacchè questo ponevasi sulla spalla sinistra, mentre la stola sacerdotale dalla cervice si lasciava cadere egualmente a destra e sinistra sul petto, prima che il Concilio terzo di Braga al canone 3 ordinasse che si dovesse incrociare sul petto: *Sacramentum corporis et sanguinis Domini nostri Iesu Christi sumpturus non aliter accedat sacerdos quam orario utroque humero circumseptus, ita ut de uno eodemque orario cervicem pariter et utrumque humerum premens signum in suo pectore praeparet crucis.* Questo orario, che i Greci chiamarono con special nome ἐπιτραχήλιον, fu comune anche ai Vescovi, e si narra di S. Fulgenzio, morto nel 533, che ebbe costume di vestire una sola tunica, sia di state sia d'inverno, e non mai servirsi dell'orario, siccome tutti i Vescovi fanno: *orario quidem, sicut omnes Episcopi, nunquam utebatur.* Il qual passo è insieme fra i più antichi che ci parlano dell' orario episcopale, e dell' uso generale di portarlo sempre indosso, laddove ai sacerdoti fu tal costume ingiunto dal Concilio di Magonza l'anno 813 (canone 28): *ut presbyteri sine intermissione utantur orariis propter differentiam sacerdotii dignitatis;* onde si legge fatta ordinazione nel libro 5 dei capitolari di Carlo Magno e di Ludovico Pio (cap. 81), e nel Concilio di Tribur (can. 28): *ut presbyteri non vadant nisi stola vel orario induti.* Le parole soprallegate del Concilio di Magonza, *propter differentiam sacerdotii dignitatis,* ci dimostrano che l'orario, o stola, fu dato ai diaconi, ai sacerdoti e ai Vescovi non come abito indispensabile alla sacra liturgia, e ad altre funzioni del loro uffizio, ma piuttosto come insegna d'onore, a cui S. Fulgenzio aveva perciò potuto rinunziare per amore di virtù e di cristiana umiltà. La tradizione scritta, che ci ha insegnato il tempo in che i diaconi ebbero per distintivo del loro ordine la palla linostema, o sia l'orario da portare sull'omero sinistro, è poi, come ho detto, riguardo alla stola insegna dell'ordine episcopale e sacerdotale, sì difettuosa, che quasi fortuitamente abbiamo saputo essere stata usata dai Vescovi ai tempi di S. Fulgenzio eletto Vescovo di Ruspa nel 508; onde ci è dato rimontare a S. Genebaldo Vescovo di Laon, del quale si narra che invitò S. Remigio per confessar a lui un suo peccato, e, toltolo da parte, gli si gittò a'piedi, e, piangendo altamente, tentava levarsi dal collo la stola: *stolam deponere nititur reus* (Floald. *H. remens. eccl.* cap. 14). Sappiamo adunque con certezza che la stola, o epitrachelio, era distintivo dei Vescovi alla seconda metà del secol quinto: sicchè non occorre più altro che un po' di buon senso per riportarla all' epoca di Papa Silvestro, il quale ordinò che i diaconi portassero l'orario sulla spalla sinistra. O egli dunque è l'autore di questa insegna, o almeno il regolatore di quanto si era prima di lui ordinato e stabilito, e però forza è che l'uso di essa risalga all'epoca primitiva. Che se ne furono ornati i diaconi, adunque a più forte ragione ne devono essere stati insigniti i sacerdoti e i Vescovi, non potendo loro mancare quell'esterno segno di gloria e di dignità che si concedeva ad un inferior grado di ministri. Imperocchè tal concetto si ebbe della stola sacerdotale, che fu riputata la gloria e la dignità di ogni liturgico ministero (Rupert. *De oper. Spir. S.* l. 8, cap. 7): *Stolam sacerdotalem esse gloriam vel cuiuslibet ministerii, quo ad sanctum altare Christo ministratur dignitatem.*

Or poichè siam giunti investigando fino ai tempi di S. Silvestro e oltre, sarà opportunissimo avvalerci di una conferma, lieti, che essa ci si porga da una preziosa pittura cimiteriale stata muta fino a noi, perchè mal disegnata. Imperocchè oggimai è messo fuor di dubbio, per saldi argomenti e per l'emendazione fatta della mal interpretata pittura, che quella donna del cimitero di Callisto (tav. 20, 2), la quale si credeva vestisse una strana stola matronale, ha invece davanti a sè un moggio di grano che essa abbraccia e protegge col sacro pallio. Ed è ancor dimostrato che nel simbolismo cristiano quella matrona è la Chiesa. Or si avverta all'abbigliamento di che si veste. Il suo pallio non è il consueto delle altre donne, di che si hanno esempii senza numero, ma unico e singolare, cioè il pallio sacro, che ho di sopra mostrato essere stato solito affibbiarsi sul petto con grossa gemma. È dunque l'insegna episcopale, che ella porta, e giustamente, perocchè non si dà Chiesa senza sacerdozio: ma essa inoltre ha un'altra insegna sul pallio sacro, la quale fu mal creduta dai primi editori, una fettuccia o nastro, dalla cervice, ove avesse legati i capelli, ricascante a destra e a sinistra sul petto. La pittura originale rappresenta invece una stretta e lunga striscia di panno, che in due divisa dagli omeri scende sul petto e va a perdersi dietro il moggio. Egli è chiaro che un arnese siffatto non avremmo potuto prendere in considerazione, se non fossimo stati instruiti a riconoscere nella donna una figura della Chiesa, e non avessimo conosciuto la natura e la forma dell'orario episcopale insieme e sacerdotale. Ma ora, poichè sappiamo chi rappresenti questa matrona, e perchè sia vestita del sacro pallio, intendiamo ancora senza difficoltà, che quest'altra insegna debba essere l'orario, insegna di dignità e di gloria: e indi a tutta ragione deduciamo un argomento dimostrativo dell'antichità di questa sacra divisa, la quale in tutto il valore del suo significato riconosciamo in una pittura, che senza ostacolo può fissarsi, in forza di confronti, alla seconda metà del secol terzo, ovvero alla prima metà del quarto.

Prima di passar oltre è necessario che io avverta e faccia notare ai miei lettori, poter accadere, che la stola, simile nella forma al pallio, da questo nei monumenti non si possa distinguere, allorchè del pallio vedesi soltanto una parte, e la rivolta e il rigettarsi sull'omero sinistro non appariscano. Sappiasi adunque che il pallio sacro deve esser soprapposto al pallio apostolico, ovvero alla penula episcopale, e la stola invece dev'esser sopra la tunica.

V'è però un caso, quando sulla tunica si vede una zona o fascia messa a tracolla, or dall'omero destro al sinistro, or viceversa, come nei citati due monumenti, la pittura cimiteriale, e il musaico di S. Vitale di Ravenna, dov'è anche fregiata di pietre preziose. Questo adunque sarà il pallio episcopale, che si distingue dalla stola, perchè non pende come questa in doppia lista dal collo sul petto, ma l'attraversa a guisa dell'antica *laena* senatoria, la quale del resto soprappor si soleva alla toga.

La origine e la natura del manipolo è stata assai poco stabilita e determinata nelle trattazioni di coloro che ci hanno preceduto; e la causa parmi ne sia l'equivoca significazione della voce *orarium*. Il Riccardi ha confuso il manipolo coll'orario sacerdotale, citando a pagina 543 del suo S. Proclo i luoghi del creduto Beda *(Opp. pars III, sect. II, cap. de sept. ordin.)* e di Pietrò di Blois (*Serm.* 41) che parlano della stola sacerdotale. Parimente Ottavio Ferrari (*Analecta de re vestiaria,* cap. XVI) non distinse il manipolo dall'orario dei diaconi, che però dice essersi anche appellato *semicinthium;* e, per tacer d'altri, il Selvaggi (*Antiq. Christ.* lib. II, pars I, cap. 8, § 1) ha scritto, che l'*orarium communi acceptione sudarium sive linteum ori tergendo paratum denotat,* e aggiugne che in tal senso è nominato dagli antichi scrittori; i quali di certo non parlano di questo arnese, nè potevano così chiamarlo, sapendosi, che entrò nella panoplia sacra della Chiesa di Roma sotto il nome di *mappula* (S. Greg. Magni *Epist.* II, 54), e tardi si cominciò a chiamare *sudarium* e anche *orarium*, e che finalmente prese

nome di *manipulus;* del qual vocabolo il Cardinal Bona non seppe trovar menzione anteriore a Rotaldo abbate di Corbia, scrittore del secol decimo, quando il manipolo era divenuto comune ai sacerdoti e ai diaconi di tutta la Chiesa. Ma il Sala nelle note (vol. II, p. 226) ne fa rimontare la denominazione al secolo VIII, citando la donazione di Aldegiastro al monastero di Obona nelle Asturie (Mabill. *Ann. Bened.*, l. XXV, 33 ad ann. 781), dove si legge, che quel signore dona *tres mantos, seu casulas, sex stolas, et quinque manipulos.* Gli antichi adunque usarono un pannolino, che con altro nome dissero *sudarium, σουδάριον*, quando con esso cingevansi e coprivansi il capo; ma quando il tenevano in mano e l'adoperavano a tergere il sudore dal volto, le lacrime, la saliva, il dissero *mappula:* gli diedero ancora il nome di *orarium* e *semicinthium, σιμικίνθιον.* Teofilatto (*Act.* XIX, 12), o piuttosto Ecumenio, dal quale egli suol trarre ciò che scrive, come notò il Riccardi (*Ad orat.* S. Procli, p. 542), parla nel primo senso di *sudarium* allorchè scrive, che il sudario si poneva sulla testa: *τὰ μὲν σουδάρια ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἐπιβάλλεται;* e quando dice che i semicintii portavansi in mano, egli sotto questo nome ci addita l'*orarium* e la *mappula: τὰ δὲ σιμικίνθια ἐν ταῖς χερσὶ κατέχουσι.* Ivi anche soggiugne, che coloro i quali non potevano portare in mano l'orario, siccome erano quei secolari che vestivano l'abito consolare, portavano invece il semicintio. Colle quali parole sembra porre una differenza fra l'uno e l'altro arnese, se non nell'uso, almeno nella qualità, e forse anche nella forma. Orario adunque si chiamò il pannolino quando si adoperava a tergere il sudore e le flemme, e portavasi nella sinistra: ma in tal senso troviamo ancora che fu detto sudario (*Amalar.* l. II, *de eccles. off.* cap. 24): *sudario solemus tergere pituitam oculorum et narium atque superfluam salivam decurrentem per labia: in manu sinistra portatur.* Beda, nell'opera citata, che da alcuni gli si attribuisce, distinse la mappula, con che tergonsi le mani, dal sudario, che serve ad asciugare il sudore: *Mappula... manibus tergendis praebebatur. Oportebat sacerdotes mappulas tenere manibus, vel sudarium. Sudarium dicitur unde tergitur sudor et omne corporis superfluum: in sinistra parte portatur.* E gioverà arrecare eziandio la glossa di Suida, dalla quale impariamo, che il semicintio significa fazzoletto, ovvero sudario, *φακεόλιον, ἢ σουδάριον;* e quella di Esichio, che scrive, che semicintii diconsi i fazzoletti, le cinture, e gli orarii sacerdotali: *Σιμικίνθια φακεόλια, ζωνάρια, ὠράρια τῶν ἱερέων;* e il precitato Teofilatto, che i sudarii e i simicintii chiama orarii da asciugare il sudore, e tergere la saliva, le lacrime e via dicendo: *ὠράρια... πρὸ τὸ ἀπομάττεσθαι τὰς ὑγρότητας τοῦ προσώπου, οἷον, ἱδρῶτος, πτύελον, δάκρυον καὶ τὰ ὅμοια.* Consta dalla lettera di S. Gregorio citata di sopra, che l'uso della mappula fu introdotto nella Chiesa di Roma, e di là, come fa notare Giovanni Arcivescovo di Ravenna (*in Opp. S. Greg. ep.* 55), se ne diffuse il privilegio per le Chiese vicine: ma che già prima di S. Gregorio ne era passato il costume nella Chiesa Ravennate, scrivendo egli al Papa queste parole: *Quoties ad Episcopatus ordinationem, seu responsi, sacerdotes vel levitae Ravennatis Ecclesiae Romam venerunt, omnes in oculis sanctissimorum decessorum vestrorum cum mappulis sine reprehensione aliqua procedebant.*

Dalle cose qui esposte chiaro risulta, che il nome di *manipulus* si è di tempi assai tardi, e certamente non se ne ha esempio finora, che trascenda il secolo VIII. Quantunque la mappula fosse in origine stata concessa ai sacerdoti e ai diaconi, nondimeno dev'esserne passato l'uso nella Chiesa romana anche ai suddiaconi; perocchè noi vediamo che la porta Gioveniano nel Codice Vallicelliano B, 25, 2 (Gori, *Thes. Vet. Diptych.* III, App. tav. X), il quale si appella ivi HVM SUBDIAC, e nell'*Ordo Romanus* fra le vesti, *quae apud quosdam subdiaconales nominantur,* si noverano le *mappulae in sinistra manu ferendae* (Cf V, § 2, dove la mappula si denomina *sterace*). E un tal uso ci è confermato anche dal Canone IX, titolo 26 del Concilio Quinisesto, dove è vietato ai suddiaconi, che chiamansi *ὑπέρετας,* di usurparla fuori delle sacre funzioni.

Il portare questa mappula o sia manipulo non più sulle dita, ma legato al braccio sinistro non è agevole il dire quando abbia avuto origine. Nella pittura votiva della Chiesa sotterranea di S. Clemente, ove è rappresentato questo santo Papa all'altare nell'atto di volgersi al popolo e annunziare la pace, e Papa S. Bonifazio nell'Istoria di S. Alessio ivi medesimo dipinta, portano il manipolo nella mano sinistra; e S. Vincenzo diacono vedesi dipinto nel Cronico originale del monastero di S. Vincenzo al Volturno che si conserva tuttavia nella Biblioteca Barberini, *manipulo digitis extra pollicem imposito,* dice il Mabillon (*It. ital.* p. 131). Nondimeno si hanno esempii di epoca anteriore, dai quali si raccoglie, che nel secol nono ponevasi differenza nel modo di portare il manipolo o al braccio, ovvero sulle dita. Nella Bibbia donata dai monaci di Metz a Carlo il Calvo, dove il monaco Viviano offre il codice al principe predetto (Baluzi, *ad Capitul. Reg. Francor.* t. II, col. 1276) vedonsi esser presenti sette monaci, ciascuno avente il proprio manipolo, il cui uso fu poi loro vietato ai tempi di Papa Pasquale II dal Concilio pictaviense secondo, canone quinto. Or un solo fra tutti il porta al braccio, gli altri sei *inter pollicem et indicem,* di modo però che tre di essi l'hanno nella mano destra, tre nella sinistra. La sua forma è tuttavia quella di un *mantile* ripiegato e ornato di fimbrie; e però si allontana dall'odierno manipolo, le cui estremità notabilmente si allargano.

CAPITOLO DECIMOQUINTO

MITRE E VELI SACRI, BASTONE E SCARPE EPISCOPALI

Il corpo di S. Leone Magno giaceva sotto il portico all'entrata sinistra dell'antica Basilica Vaticana. Sergio I, sulla fine del secolo settimo (689-701), il trasferì alla cappella di S. Maurizio in quell'andito che menava alla chiesa di S. Martino, e vi scolpì l'epigrafe ricordata da Giovanni Diacono (*in Vita S. Gregorii,* l. IV, cap. 68) che è stata pubblicata dal Mabillon (*Analecta vetera,* III, p. 431). Il sarcofago, dove riposavan le ossa di lui, non fu aperto allorquando Pasquale II volle insieme unire al primo Leone i corpi dei tre santi Papi dello stesso nome, Leone II, III, IV: ma i nuovi corpi furono deposti in altra cassa, e la prima, ove giaceva san Leone Magno separatamente. Ciò almeno è quanto si raccolse dalla ricognizione che se ne fece nel 1580 da Papa Gregorio XIII, quando volle restaurare l'antico altare, dedicato ai quattro santi Pontefici di questo nome. I quattro corpi furon dipoi da Papa Paolo V nel 1607 uniti in un sol sarcofago istoriato, ma di modo, che il corpo di S. Leone I, colla cassa di pino, ove era sempre stato, fu chiuso in una seconda cassa di piombo, e così deposto nel predetto sarcofago: i corpi dei tre Leoni, posti in una sola urna di cipresso, furono collocati nello stesso sarcofago in guisa che l'urna riposasse sopra assicelle traverse che la sostenessero (Severano, *De septem Urbis Eccl.* p 90). Giacomo Grimaldi era presente a questa nuova deposizione, e lasciò un disegno del corpo di S. Leone Magno nel manoscritto Vaticano intitolato: *Opusculum de sanctae Veronicae sudario ac lancea etc.*, al foglio 148, e una descrizione della figura e dell'abito di S. Leone I, che egli vide; dal qual Grimaldi i padri Henschenio e Papebrochio dicono di aver tratto il disegno che diedero alla luce nel Propileo del 1° di Maggio degli *Acta SS.* p. 66, che per altro nol rende esattamente. Al Grimaldi parve vedere, cogli abiti dei quali ho detto di sopra, anche

qualche resto della mitra pontificale, e la delineò in questo modo, dichiarando che quegli avanzi

erano laceri e offuscati: *Pontificiae mitrae reliquiae ob summam vetustatem lacerae et offuscatae.* La scoperta del Grimaldi fu di poi oppugnata dal Bianchini (*ad* Anast., t. II, p. 160), il quale si dolse del Sergardi, perchè avesse riprodotto il disegno del Grimaldi, fatto, dic'egli, da mano imperita, e discorde dalla nuova descrizione che il Sergardi medesimo ne aveva dato: *quam Grimaldus per imperitum delineatorem fieri curaverat descriptioni suae non respondentem.* Il giudizio del Bianchini si fonda sulla inspezion sua, quando, riapertosi il sarcofago nel 1714, si trovò presente col Sergardi all'esame degli abiti pontificali, e ne trasse un novello disegno, che stimò esatto, ma che dalla descrizione del Grimaldi si diparte, segnatamente in quanto alla mitra, in cui vece afferma il Bianchini, che in testa aveva un panno che gli copriva anche le spalle, e gli parve, come ho di sopra avvertito, che fosse il così detto fanone, che usa il Papa quando celebra, ovvero un velo funerario. Questo fanone, che il Giorgi (*Lit. Rom. Pontif.* t. I, p. 147) crede anticamente essersi appellato amitto, anabolagio e *superhumerale,* come nota il Cancellieri (*Poss. dei Rom. Pontefici,* p. 57, n. 4), fu di bianco lino, e i Latini indossarlo solevano prima della tunica e cingersene il collo; e però ho detto di sopra, che parevami piuttosto verisimile che il panno, del quale a giudizio del Bianchini era coperto il capo di S. Leone, fosse un velo funerario. Quanto alla mitra papale, non sappiamo finora che ve ne sia alcun riscontro nei monumenti, o menzione negli autori che il secolo ottavo antecedono, se in quella età fu inventata la donazione di Costantino, ove si legge che egli diede al Papa il λῶρον, che per essere tradotto nell'antica versione *phrygium,* è stato dai più creduto un pileo, o mitra, o tiara. Del qual pileo non si è avuto esempio nei monumenti, e invece le monete battute da Papa Sergio III, che regnò dal 905 al 912, rappresentano S. Pietro di questo pileo frigio coperto (Dom. Promis, *Monete dei Romani Pontefici,* Torino, 1858, tav. VII, 1, 2), laddove le pitture della Chiesa sotterranea di S. Clemente ci hanno mostrato gli esempii di quella copertura di capo, che dicesi oggi comunemente mitra, e che fu in origine un pileo sacerdotale di conica forma, non piramidale, come quello delle monete, e senza corona intorno all'orlo, la quale poi le si aggiunse, e donde prese il nome di *tiara* e di *regnum.* Le quali notizie, poichè al nostro proposito non fanno, ciascuno le legga nel Garampi (*Sigillo della Carfagnana,* c. 3). Quel che ho detto è sufficiente ad escludere ogni mitra o tiara dall'epoca di S. Silvestro a quella di Leone I, ed oltre, fino al secolo ottavo. Ma non lascerò quest'argomento senza dichiarare il valore di alcune autorità che sogliono recarsi in contrario. Conciossiachè il Baronio, all'anno 34 (§ 298), crede che Eusebio di Cesarea (*H. Eccl.* l. X, c. 4), parli di una corona sacerdotale, ove scrive « la celeste corona di gloria » οὐράνιος τῆς δόξης ὁ στέφανος, e che S. Gregorio di Nazianzo (*in apolog.*, cioè nell'*or.* V, p. 13, ed. Paris, 1630), alluda alla mitra episcopale, e vuole che Ennodio (*Ep.* LXXVII) dica, che S. Ambrogio portava una corona gemmata, quando scrive,

Serta redimitus gestabat lucida fronte,
Distinctum gemmis ore parabat opus:

e pensa che il valore delle corone episcopali si possa argomentare dal racconto di Ammiano Marcellino (l. XXIX, 5), ove narra, che Mascize, tiranno disfatto dalle armi di Teodosio, restituì fra le altre cose di pregio, anche la corona sacerdotale: *coronam sacerdotalem cum ceteris quae interceperat restituit.* A che altri aggiungono, sembrare loro che il sacerdozio cristiano abbia tolto l'uso di una mitra dal sacerdozio ebraico, perchè leggono in Giuseppe, che il sommo sacerdote portava una corona d'oro (l. V, c. 15), χρυσοῦν στέφανον, della qual corona Policrate scrisse, che fece uso S. Giovanni (Polycrat. *ap.* Euseb. *H. Eccl.* V, 24), e fu seguito da S. Girolamo (*Catal. scr. eccl.* c. 45), e S. Giacomo, per referto di Clemente Alessandrino,

di Eusebio, di S. Epifanio (*Haer.* 78) e di S. Girolamo: e gli Atti apocrifi vi aggiungono S. Marco, che essendo della famiglia di Aronne; *pontificalis apicis petalum in populo gestavit Iudaeorum.* Al qual racconto prestarono fede, fra i recenti, il Bellarmino, Errico Valesio, Dionigi Petavio e il Riccardi nelle note a S. Proclo (*Or.* XIX, p. 544), ove allega Simeone di Tessalonica che, nel trattato del Tempio, afferma avere i gerarchi alessandrini, per antica consuetudine e tradizione, usata la cidari o sia mitra, e la conferma che ne dà Teodoro Balsamone nei Commentarii al Nomocanone di Fozio (VIII, 1), che S. Silvestro ebbe da Costantino il privilegio di cingere il *loro*, *λῶρον*, riservando l'Imperatore a sè la corona gemmata, che il santo Papa, come ivi si legge, accettar non volle: e che Papa Celestino ne fregiò S. Cirillo, perchè, nel Concilio tenuto contro Nestorio, vi rappresentasse la dignità pontificia.

Ma niuna di tutte queste autorità vale a provare l'assunto. Perocchè non v'ha dubbio che Eusebio, S. Gregorio ed Ennodio parlino in senso metaforico; ed Ammiano, in quel luogo, parla bensì di corone ma dei sacerdoti provinciali pagani. Ciò che si narra della lamina d'oro di S. Giovanni, di S. Giacomo e di S. Marco per una sola ragione è incredibile: voglio dire, perchè con tal distintivo, proprio solo del sommo sacerdote ebraico, avrebbero essi assunto un carattere al loro apostolato opposto del tutto, e viepiù, perchè, se ad alcuno questa insegna sarebbe stata bene, doveva essa appartenere a S. Pietro, capo del collegio apostolico e vicario di Cristo, del quale questa favola non si racconta. Meno assurdo sarebbe chi contendesse che abbiano ritenuto il costume di cingere il capo con una piccola fascia, della quale si servivano tuttavia gli Ebrei, a testimonianza di Eutimio (Ioh. c. XI), al principio del secolo duodecimo: *Parva fasciola qua ad hoc usque tempus utuntur Hebraei ad tegmen capitis,* e che nelle pitture cimiteriali si vede di fatto talvolta in capo ai principi delle tribù (tav. 22), a Mosè e a Daniele (tav. 73, 2), e per un significato certamente allegorico se ne cinge quel personaggio che nel cimitero di Callisto (tav. 7, 4) pone la destra sul pesce e rappresenta il sacerdozio cristiano. Certo, S. Nilo doveva credere che gli Apostoli usassero cingere la testa di questa fascia o pannolino, che dicevasi anche *sudarium,* allorchè, nel Libro Ascetico, metteva in confronto i diademi dei re con questi sudarii apostolici, dimandando quai diademi avevano soggiogata la morte come i sudarii degli Apostoli: e sappiamo che la mitra dell'Apostolo S. Giacomo fu mandata in dono a S. Ignazio, Patriarca di Costantinopoli, da Zacaria Patriarca di Gerusalemme. Del costume dei Patriarchi alessandrini non abbiamo altra autorità che di Balsamone, il quale scriveva sul declinare del secolo duodecimo, e può essere che la tradizione non sia antica. Ma ciò che si narra del *loro* o frigio (1) di S. Cirillo poggia apertamente sul falso, come ben osserva il P. Garnier (*De usu pallii* ed. ZACCARIA, t. II, *Discipl. populi Dei,* p. 209), perchè della potestà vicaria, datagli da Papa Celestino, niun motto si fa nella lettera apostolica, e neanche negli Atti di quel Concilio.

Il *λῶρον* nella diffamata donazione di Costantino dicesi splendentissimo e simboleggiante la resurrezione di Cristo, *τὸν ὑπέρλαμπρον λῶρον, σημαίνοντα τὴν ἁγίαν ἀνάστασιν,* il qual simbolismo sembra doversi dedurre dallo splendore raggiante dell'oro intessuto.

Trattando di sopra della tonsura delle vergini, ho accennato alcuna cosa delle mitre e di altre coperture di capo, proprie della profession loro:

(1) Questo *phrygium* fu dal Baronio creduto il *pallium*, nel qual errore egli fu indotto dalla versione latina degli scolii di Balsamone, come notò il Berti (*Dell'antichità del pallio*, tra le *Dissertazioni* d'ZACCARIA volume 9). Il Gori, con altri (*Symb. Litter.* t. III, p. 201), stima che fosse una mitra *phrygio opere decorata*, cioè ricamata; ma di quest'uso della voce neutra *phrygium* non si hanno riscontri.

qui ne parlerò più di proposito, e aggiugnerò qualche osservazione intorno al velo delle maritate. Doppia era la velatura delle vergini che a Dio si consacravano. La immediata, che doveva cingere ed occultare i capelli, dicevasi *mitra* e *mitella* e *διάδημα* e *στεφάνη*, *στέμμα*, *περίδημα*, e sopra di essa ponevasi il *velum*. Sidonio Apollinare chiama perciò questa velatura abito della verginità, là dove narra che Arborio non volle che altri consecrasse sua figlia se non S. Martino, pel cui merito era stata sanata (*Vita Martini*, l. I): *Neque ab alio eam quam a Martino habitu virginitatis imposito passus est consecrari*. Notai già nei Vetri (p. 135) che la mitella in Africa era di lana, e usavasi colorirla di porpora e intesserla d'oro (Optat. milev. *c. Donat.* l. VI, p. 115, ed. Opsop.). Tre sono gli esempii che io posso ora allegare di questa mitella, e toglierò il primo dal cimitero dei SS. Marcellino e Pietro (tav. 78, 2), il secondo da quello di Callisto (tav. 32, 2), il terzo dalla chiesa sotterranea di S. Clemente (tav. 154): i quali due ultimi non so che siano stati finora ravvisati da veruno. La pittura cimiteriale dei SS. Marcellino e Pietro rappresenta la consecrazione di una vergine. Il Vescovo, che qui è il Papa, siede sulla cattedra, ed assistito dal suo arcidiacono, sta esortando una giovane donna che gli sta davanti modestamente, quasi di schiena, ed ha nelle mani la mitella o fascia, colla quale deve involgere intorno i capelli. L'arcidiacono tiene in mano spiegato il velo, che dovrà essere imposto dal consecrante. Sì la mitella come il velo sono di bianco colore. Pubblicò il Severano nel Bosio una pittura del cimitero di Callisto, nella quale è un busto entro un clipeo che dassi per virile, il quale copresi il capo con un berretto: veste un pallio ed una specie di epomide sulle spalle, simile alla odierna pellegrina. I molti errori commessi dal disegnatore sono già corretti nel nuovo disegno (tav. 26). Ciò che ora importa è il sapere che questa è l'imagine di una vergine i cui capelli, intorno alla fronte e alle tempia e sul vertice, sono occultati da una cuffia e da una mitella di color rosso. La donna cinta di nimbo, che vedesi dipinta nel portico della chiesa sotterranea di S. Clemente (tav. 154, 2), porta la mitella che al modo medesimo le occulta i capelli e il vertice: il colore è bianco, distinto a traverso da una zona di linee ondulate di color diverso. A queste divise di mitella e di nimbo, alla circostanza della Basilica sacra a S. Clemente, ov'ella è dipinta, agevole parmi il ravvisare la santa vergine Domitilla, e nella imagine dipinta, che le sta quasi di prospetto, il Flavio Clemente martire che riposa nella Basilica. La pittura cimiteriale rappresenta la giovane vergine involta nel pallio, col quale ella si è coperte le mani, come la modestia della sua professione chiedeva: e sopra di esso pallio ha un breve panno che le copre e involge le spalle: il qual panno, a parer mio, è il velo, del quale solevano coprirsi il capo le vergini, e per essere esse spose di Cristo si denominava ancora *flammeus*, che era propriamente il velo delle maritate, e tingevasi di porpora: ma la santa vergine che a me pare Agnese, in un vetro cimiteriale (tav. 194, 3), il porta di sottilissima tela e di bianco colore. Nel qual monumento se la mitella è omessa, come il più delle volte omettesi il velo nelle imagini della Vergine, e si rappresenta invece velata dal pallio, ciò non deve recar maraviglia, stante che quella divisa è propria delle vergini per voto a Dio consecrate. Quanto alla cerimonia dello sponsalizio, è degno di notarsi il velo nuziale e l'imposizione delle mani. Papa Siricio, nella epistola decretale ad Imerio Vescovo di Tarragona (*in opp.* S. Leonis, ed. Ballerin. t. III, p. 248, IV), rispondendo al quesito di lui, se una donna sposata poteva darsi ad altri in matrimonio: *de coniugali autem relatione requisisti si desponsatam alii puellam alter in matrimonio possit accipere*: dice che non può farsi, perchè tiensi tra i fedeli per una sorta di sacrilegio il violare quella benedizione, che il sacerdote le ha posta in capo: *Quia illa benedictio quam nupturae sacerdos imponit apud fideles cuiusdam sacrilegii instar est, si ulla transgressione violetur.* Il sacerdote imponeva il velame e sul velame le mani, proferendo la formola di benedizione. I Ballerini annotatori delle opere di S. Leone, nella nota 16 al Sacramentario, tomo II, pagina 130,

pensano che il velo da Papa Siricio si chiami benedizione; a me pare invece che diasi tal nome alla imposizione delle mani che velavano aggiogando, come S. Paolino si esprime nell'epitalamio di Giuliano, le teste degli sposi:

Ipse pater vobis benedicat episcopus
Ille iugans capita amborum sub pace iugali
Velat eos dextra quos prece sanctificat:

e viepiù perchè Papa Nicolao I, nelle risposte *ad consulta Bulgarorum* (c. 3), distingue il velame dalla benedizione, scrivendo: *Benedictionem et velamen coeleste suscipiunt.*

Del bastone episcopale non abbiamo altro esempio nei monumenti dei primi otto secoli, se non quell'unico che vedesi scolpito in mano ad un Angelo sulla cattedra di S. Marco (tav. 413, 3): non pertanto dalle testimonianze scritte dobbiamo dedurre, che antico ne è l'uso. Al Vescovo mentre si consacra, scrive S. Isidoro (*De Eccl. off.* II, 5, 12, ed. Areval.), dassi il bacolo come indizio di dover reggere, o correggere la plebe a sè soggetta, e sostenerne le infermità: *Huic autem, dum consecratur, datur baculus, ut eius indicio subditam plebem vel regat, vel corrigat, vel infirmitates infirmorum sustineat.* Tempo fa ebbi occasione di trattare della differenza della *virga,* o sia bastone dritto, dal *pedum,* o sia bastone in cima ricurvo, che dimostrai essere l'insegna pastorale: io ne tratterò di nuovo nel libro seguente. Or questa distinzione si dovrà fare ancor qui, avendo dimostrato il Sala nelle note al Cardinal Bona (*Rerum liturgicarum,* l. I, c. 24, pagg. 268 segg.), che il baston pastorale fu insegna dei Vescovi, e che il Papa non usò mai il baston pastorale, ma sì la verga, o *ferula,* che pontificale ed apostolica perciò si appella, ed è ottimamente definita da Cencio Camerario (*Ord. Rom.* XII, n. 79) insegna di correzione e di governo: *signum regiminis et correctionis.* E questa insegna di potestà suprema è concordemente attribuita a S. Pietro dalla tradizione e dai monumenti, che nel sesto libro della Teorica sono da me noverati e discussi. Che poi la ferula pontificale nel senso medesimo che le chiavi fu presa, manifestamente apparisce dal nome di *σκῆπτρον*, che la ridetta donazione di Costantino le attribuisce, leggendosi ivi che al Papa Silvestro si dà lo scettro dall'Imperatore come insegna di potestà suprema: *τὰ βασιλικὰ σκῆπτρα.. κοσμήματα τῆς βασιλικῆς μεγαλειότητος, καὶ τὴν δόξαν τῆς ἡμῶν ἐξουσίας.* Il qual classico luogo, che vale a dimostrare l'idea, che della ferula pontificale si aveva nel secolo ottavo, fa senso che siasi dimenticato dal Sala, raccoglitore sì diligente della tradizione scritta.

Il bacolo episcopale da principio fu una verga di forma non dissimile dalla ferula pontificale, ma non ebbe mai altro senso che di verga pastorale, e però in seguito (Buonarruoti, *Vetri,* p. 128) cambiossi nel *pedum,* o baston pastorale in cima ricurvo, che solo fu dall'antichità adoperato come simbolo della pastorizia.

Esso è memorato ai tempi di Carlo il Calvo in un racconto (Mabillon, *Ann.* saec. 3, pars 2, p. 344), dal quale anche apprendiamo che ritenevasi allora per antichissimo, citandosi ivi per esempio i bastoni che pendevano sospesi alle tombe dei Vescovi: *Rusticus videt senem pontificalibus vestibus exornatum ferentemque in manu baculum a capite arcuatum in ima reflexum, qualibus antiquiores pontifices usos fuisse ad memorias eorum suspensi declarant.*

Tra le varie calzature, usate dagli antichi, ve ne ha di quelle che furono proprie dei Vescovi e dei Papi, delle quali fa d'uopo qui trattare particolarmente, appartenendo esse alle sacre loro persone, e perchè ve ne furono delle proprie per la liturgia, e molti delle scarpe papali hanno scritto a riguardo del bacio dei piedi, cerimonia religiosa, la quale credettero avesse di assai buon'ora consigliato i Papi a insignir le scarpe del segno di una croce, male interpretando i monumenti. Sopra quest'argomento abbiamo un compiuto lavoro del P. Carmelitano Giacomo Pouyard, intitolato: *Sopra l'anteriorità del bacio de' piedi de' Sommi Pontefici*

alla introduzione della croce sulle loro scarpe o sandali ecc. Roma, 1807; dalla cui opera sarà pregio cavare quello che è utile al nostro scopo, potendosene anche confermar gli studii e le scoperte, ov'è mestieri, con opportuni confronti.

Abbiamo di sopra notato qual era la calzatura propria degli Apostoli; qui vedremo qual fu quella dei loro successori. Sembra che i Papi e i Vescovi, in questo particolare, abbiano seguito il patrio costume e, non essendo qui comune l'uso dei sandali, abbiano essi adoperate le scarpe munite di tomaio e dei quartieri di dietro. Quel Papa dipinto in una delle volte del cimitero di Callisto (tav. 24), nell'atto di predicare a'fedeli che gli stanno intorno in varie attitudini, calza scarpe coperte di sopra, a quel che pare, di tomaio, se non piuttosto di panno. Egli è un Papa, ma non può definirsi quale, avendovi egual diritto con Anterote S. Zefirino, S. Ponziano e S. Fabiano. Simili a queste sono le scarpe che si vedono ai piedi di S. Ippolito nella sua statua, e piuttosto coperte di tela o panno, o vivagno, perchè lasciano distinguere le dita del piede, più che la guiggia far non suole. In quel personaggio scolpito sopra uno dei sarcofagi Vaticani, e da me dichiarato innanzi, le scarpe hanno di sopra il panno che le copre, e v'è cucita una fettuccia per lungo dal collo del piede alla punta delle dita, appunto come il Pouyard ci ha delineato la scarpa che dicesi di S. Silvestro I (tav. 1, nn. 2, 3). Al secol quarto sembra che sia cominciato l'uso delle scarpe a pianta con poca guiggia e le parti laterali basse e il quartiere di dietro mandato giù: di modo che, a fin di fermare la scarpa al piede, era necessario attaccare alla suola una coreggia o stringa di pelle che si abbottonava sul collo del piede con altra coreggia, la quale il cingeva intorno al di sotto del malleolo. Il disco dell'Imperator Teodosio, scoperto in Ispagna, ne dà ottimi esempii nell'Imperatore medesimo, nei suoi due figli, nel magistrato e nelle guardie imperiali. In una pittura del cimitero di Trasone (tav. 69), ne trovo un buon riscontro nella persona di un uomo d'arme, che sembra ancor esso aver fatto parte della milizia palatina. Piacque di poi, a quanto sembra, mandar su alla parte di dietro dalla suola un po' di pelle che difendesse il calcagno: e così la coreggia, che prima partiva di sotto alla suola, si attaccò a questa parte e annodossi sul collo del piede. Di questa maniera è la scarpa del Vescovo Domnione (tav. 270), che il P. Pouyard ha tratta dal musaico di Giovanni IV in S. Venanzio (tav. 11, 5); e ivi medesimo nella stessa guisa son calzati i due Papi Teodoro e Giovanni IV e i SS. Martiri, se ne eccettui Asterio ed Anastasio che hanno i sandali ai piedi. Più comune sembra essere stata la scarpa con breve guiggia e quartiere di dietro, ma a due coregge in luogo di una sola, le quali separatamente partendo l'una dalla suola, l'altra dal quartiere di dietro, da destra insieme e da sinistra andavano ad annodarsi insieme sul collo del piede. Tal è la scarpa di Onorio I, nel musaico di S. Agnese (Pouyard, tav. 1, 9. V. la tav. nostra 269). Sul mezzo del tomaio di queste scarpe, e di altre molte posteriori, vi è un ornato a guisa di trifoglio o giglio, e per ordinario spiccasi dal tomaio un'appendice della forma medesima di trifoglio, la quale servì probabilmente a tirar su la scarpa per calzarla più facilmente. Il Pouyard ha dimostrato che questo trifoglio di bianco colore, posto sopra il tomaio, è stato da molti preso erroneamente per croce, la quale non si è mai usato dipingere, cucire o ricamare sulle scarpe papali ed episcopali; solo in epoca recentissima si vedono due fettucce cucite in croce sulla scarpa dei Papi. Gli esempii di questa recentissima usanza, da lui raccolti, cominciano da Innocenzo VII, eletto nel 1404 (tav. IV, n. 2, p. 102). Questa osservazione è giusta, come dimostrano i monumenti da lui rettamente interpretati. Ha quindi torto Leonardo Adami di sostenere l'antico errore, affermando nelle note al Diario sacro del Partenio (tom. IV, p. 109, Roma, 1806), che nella effigie di Onorio Papa, posta nel musaico di S. Agnese fuori le mura, vedesi chiaramente la croce sulle scarpe, ov'è invece evidente il così detto trifoglio.

CAPITOLO DECIMOSESTO

DEL GESTO, E IN PRIMA DELL'ORANTE E DELL'ADORANTE, OVE ANCHE DEL BACIO

L'uomo si giova del gesto per comunicare altrui il suo pensiero, ovvero isolatamente per esprimere le affezioni dell'animo. Per tal mezzo egli narra le percezioni, esprime le volontà, significa le tendenze e le passioni. Ogni relazione umana ha due termini: perocchè i concetti o si aggirano intorno alle persone che pensano, ovvero intorno agli obietti che le circondano. Doppio è quindi il movimento dell'uomo, e il gesto dividesi generalmente come la relazione, la quale se riguarda la persona stessa, la mano si accosta, se gli obietti circostanti, essa si allontana: tutte le volte adunque che si vuol esprimere un concetto riflessivo, la mano si avvicinerà, e quando indicar si vuole un obietto circostante, la mano si stenderà e si allontanerà. L'azione segue le medesime leggi dell'unità di tempo e di luogo, e consiste in un sol punto: ma dove sono ad esprimersi più scene consecutive insieme unite e compenetrate, chiaro è che vi si può trovare un contrasto di azioni, il quale sebbene contrario alle leggi dell'arte, ciò non pertanto dovrà essere ammesso. Siane esempio Eva che tiene nella destra il pomo, e colla sinistra copre la sua nudità; Cristo che pone la mano sugli occhi del cieco nato e si volge indietro alla Cananea che tocca il lembo delle sue vesti. Tolte queste sintesi, le quali vedonsi introdotte per quelle rappresentanze, che si vollero compendiare, è canone dell'arte, che ogni soggetto non può avere che un sol punto di azione.

Parlerò in primo luogo del gesto proprio di chi prega, che dir si suole gesto di orante, e consiste nello spandere le braccia, stando a sedere o in ginocchio o in piedi. Rarissimo è il trovare esempii di chi prega sedendo e a braccia aperte, nè io potrei citarne alcuno, cavandolo dai monumenti da me raccolti: nè vi fu alcuno che così orasse, secondo S. Giustino (*Dial. c. Tryph.* c. 89), dopo Mosè, il quale neanche in tale atteggiamento pregò fuori che nel giorno di battaglia contro Amalec; ma nondimeno vi fu una pittura in Calcedonia,

che a testimonianza di S. Asterio rappresentava S. Eufemia vergine vestita di nero, la quale, dic'egli, sedeva solitaria, stendendo le mani al cielo e invocando Dio in aiuto, affin di superare gli atroci tormenti e il tiranno. Ἡ παρθένος σεμνὴ ἐν τοῖς φαίοις ἱματίοις κάθηται μόνη ἐκτείνουσα τὰ χεῖρε πρὸς οὐρανὸν καὶ καλοῦσα Θεὸν ἐπίκουρον τῶν δεινῶν. Dell'orare a mani aperte e in ginocchio abbiamo più di un testo. Negli Atti di S. Cecilia (ed. Bosius, Romae 1600, p. 5) si legge, che S. Urbano Papa inginocchiossi e levò le mani al cielo orando: *Ponens genua sua in terra expandit manus suas ad coelum et cum lacrimis dixit: Domine Iesu Christe, etc.* E negli Atti di S. Pietro d'Alessandria, tradotti da Anastasio Bibliotecario (ed. Mai, *Spicil. rom.* tom. III, pag. 683) è scritto, che il santo Vescovo, levate ambedue le mani al cielo e posto in ginocchio e segnatosi, disse: *Amen: Sanctus palmas utrasque sursum extendit, ac proinde poplites humi fixus, muniensque se crucis signaculo dixit: Amen.* Posso citare anche un monumento: il medaglione già vaticano, ora nel Gabinetto delle medaglie di Parigi, che rappresenta Daniele in mezzo ai leoni ginocchione e colle braccia levate orante. La terza maniera di orare fu quando stavasi in piedi e a braccia aperte, e questa è veramente l'attitudine solenne, di che si hanno infiniti riscontri nei monumenti; ma soprattutto è da citare il Fariseo che *stans orabat* (Luc. XVIII, 11), ed è rappresentato in S. Apollinare nuovo di Ravenna (Tav. 263, 6). Ma raro è il vedere persone oranti in questa guisa, che elevano gli occhi al cielo: la qual espressione Origene stimò (*De orat.* cap. 31), che si dovesse preferire ad ogni altra da coloro che oravano a braccia aperte: τὴν κατάστασιν τὴν μετ᾽ ἐκτάσεως τῶν χειρῶν καὶ ἀνατάσεως τῶν ὀφθαλμῶν, πάντων προκριτέον. Tertulliano pare che la dica usata abitualmente dagli oranti (*Apolog. adv. gentes*, cap. 30): *In coelum suspicientes christiani, manibus expansis, quia innocuis, capite nudo, quia non erubescimus... precantes sumus.* E sappiamo da Eusebio cesareense, che Costantino Magno si fece effigiare cogli occhi e le mani elevati al cielo, che è atteggiamento di orante, dic'egli (*De vita Const.* IV, 15): ἄνω μὲν εἰς οὐρανὸν ἐμβλέπων, τὼ χεῖρε δὲ ἐκτεταμένος, εὐχομένου σχήματι. S. Dionigi Areopagita nota, che fu questo atteggiamento prescritto al battezzando, quando il sacerdote rivolgendosi ad oriente gli diceva, che levasse le mani e gli occhi al cielo in segno di aggregarsi a Cristo (*De Eccl. hierarch.* cap. 3): Μετάγει πρὸς ἕω καὶ πρὸς οὐρανὸν ἀναβλέψαντα καὶ τὰς χεῖρας ἀνατείναντα κελεύει συντάξασθαι τῷ Χριστῷ. Nondimeno fu anche lodato da Tertulliano (*De orat.* 12) il pregare con volto non troppo supino e colle mani modestamente elevate: *Ne ipsis quidem manibus sublimius elatis, sed temperate et probe elatis; ne vultu quidem in audaciam erecto:* e per converso, perchè S. Giustino (*Dial. c. Tryph.* cap. 89) chiama gesto proprio e naturale di chi prega lo star curvo della persona e ginocchioni, ἐν πρηνεῖ κατακλίσει καὶ ἐν γόνασιν ὀκλάσαντός τινος.

Stimo esser noto, che ordinario fu il costume dei fedeli di orare in ginocchio. *Genua flectimus orantes,* scrive Origene (*in* Numer. *hom.* V, 1, *ex vers.* Rufini); nè ororono in piedi se non nelle sole domeniche, e dalla Pasqua alla Pentecoste: e S. Ireneo avverte, che tal era la tradizione apostolica, come ha ben osservato l'Autore delle questioni agli ortodossi, che si attribuiscono a S. Giustino (*Quaest.* 115). Laonde fa d'uopo che per un qualche motivo siasi preferito nelle sculture e pitture il rappresentare le persone oranti in piedi. Il motivo veramente vi fu, ed è notato dai santi Padri, che in siffatta guisa orando non si ebbe in mira di significare la caduta nel peccato, di cui l'inginocchiarsi è simbolo (*Auct. quaest. et respons. ad orthodox.* 115): ἡ γονυκλισία σύμβολόν ἐστι τῆς ἐν ταῖς ἁμαρτίαις πτώσεως ἡμῶν; ma di simboleggiare così la risurrezione di Cristo, tipo della nostra: ed appunto per ciò i fedeli defonti vengono rappresentati generalmente in piedi oranti.

È gesto connaturale all'uomo levare le mani al cielo, e fu quindi proprio degli Ebrei e dei Gentili non meno che dei cristiani: ma Tertulliano osserva, che i cristiani ebbero alcun che di proprio, non levando solo le mani ma spandendole, il che

egli stima che siasi fatto in memoria e in fede della Passione di Cristo (*De orat.* cap. 11): *Nos manus non attollimus tantum, sed etiam expandimus, et dominica passione modulantes et orantes confitemur Christo.*

Così pensa anche S. Basilio di Seleucia, scrivendo di S. Tecla (*Vita S. Theclae*, ed. Antuerp. 1608, 7), che si fece il segno di croce, ma più ancora tutta sè medesima trasfigurò in tipo di croce per aver distese le braccia orando: *τὸν τοῦ σταυροῦ τύπον πρότερον ἐν ἑαυτῇ ἐκτυπώσασα ἑαυτὴν δὲ μᾶλλον καὶ ὅλην εἰς τὸν τοῦ σταυροῦ τύπον ἀπεικάσασα, διὰ τῆς ἐφ' ἑκάτερα τῶν χειρῶν ἐκτάσεως.* E S. Asterio di Amasea (*Hom. de publ. et pecc.*) nota, che chi spande le braccia orando imita con tal forma la Passione della croce: *ἐκτεταμένας προβαλλόμενος τὰς χεῖρας τὸ σταυροῦ πάθος ἐν τῷ σχήματι ἐξεικονίζει.*

Allorchè gli antichi vogliono rappresentare il supplichevole, il fanno ginocchioni o in piedi, col capo talvolta chino, ma sempre con ambedue le mani protese, e spesso curvo della persona (Tav. 321, 1). Eusebio di Cesarea, che vide la statua della emorroissa di Paneade, dice che ella stendeva ambedue le mani, con gesto conforme alla sua attitudine di supplichevole (*H. Eccl.* VII, cap. 18): *τὸν ἀνδρίαντα ἐκτεταμένον τὰ χεῖρε καὶ ἱκετεύοντι προσεικότα.* Quintiliano però distingue il gesto di chi adora, a cui è proprio elevare le mani, dal gesto di chi invoca e supplica, il che fassi stendendo e talvolta abbassando le mani (*Instit.* XI, 3, 115): *Diversi autem sunt hi gestus, sive submittimus, sive adorantes attollimus, sive aliqua demonstratione aut invocatione protendimus.* Nei monumenti le persone così atteggiate non di rado hanno le mani coperte dal pallio. Vedi la Genesi di Vienna (Tavv. 113, 4; 114, 3), Cosma Indicopleuste (Tavv. 144, 1; 152, 1), e la pittura del cimitero di S. Gaudioso in Napoli (Tav. 104, 2).

Se l'inginocchiarsi fu un segno di sommissione comunemente usato dagli uomini fra di loro, a molto maggior ragione fu generale a tutte le nazioni, quando intendevano prestare culto alla divinità della quale riconoscevano il supremo dominio. Nè può dubitarsi, che gli Ebrei adorassero e pregassero in tal modo, leggendosi di Salomone (III REG. VIII, 54) che si levò di contro all'altare dopo aver pregato con le ginocchia piegate e stese le mani al cielo: *Καὶ ἀνέστη ἀπὸ προσώπου τοῦ θυσιαστηρίου Κυρίου ὀκλακὼς ἐπὶ τὰ γόνατα αὐτοῦ, καὶ αἱ χεῖρες αὐτοῦ διαπεπετασμέναι εἰς τὸν οὐρανόν*; e in quest'atteggiamento medesimo è descritto nei Paralipomeni (II, VI, 13) quando salì sulla base di bronzo messa nel mezzo dell'atrio del tempio, e postosi in ginocchio e stese le mani al cielo orò: *καὶ ἔστη ἐπ' αὐτῆς καὶ ἔπεσεν ἐπὶ τὰ γόνατα· καὶ διεπέτασε τὰς χεῖρας αὐτοῦ εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ εἶπεν.* Inoltre si narra di Esdra (I, IX, 5), che piegando le ginocchia e levate le mani al Signore pregò: *κάμψας τὰ γόνατα καὶ ἐκτείνας τὰς χεῖρας πρὸς τὸν Κύριον, ἔλεγεν.* E molti esempi ancora si potrebbero qui allegare, fra i quali è notevole che Iddio dica per bocca di Isaia (XLV, 24) che a lui si piegherà ogni ginocchio: *Mihi curvabitur omne genu;* le quali parole leggonsi allegate da S. Paolo (ROM. XIV, 11; PHIL. II, 16). Nella nuova Legge questo medesimo costume si osservò da Cristo, del quale si legge, che nell'orto di Getsemani ponendo a terra le ginocchia orava (LUC. XXII, 41): *καὶ θεὶς τὰ γόνατα προσηύχετο;* e S. Matteo aggiugne, che si gittò colla faccia sulla terra (MATTH. XXII, 39): *ἔπεσεν ἐπὶ πρόσωπον αὐτοῦ.* E degli Apostoli e dei discepoli di Cristo sappiamo, che ginocchioni oravano. E di S. Stefano narrano gli Atti, che quando era lapidato, pose a terra le ginocchia e orava: laonde S. Proclo di lui notò (*Orat.* XVII, pag. 492, ed. RICCARDI), che prese l'atteggiamento proprio e conveniente ad uno che ora: *θεὶς τὰ γόνατα ἐν τῷ εὐπρέπει τοῦ εὐχομένου σχήματι.* Ond'è che a ragione Eusebio di Cesarea taccia di tracotanza i Giudei, che, dopo la venuta di Cristo piegando tutti i fedeli le ginocchia, essi soltanto non sanno ciò fare (*In* ISAI. cap. XLV, 24): *Μετ' ἣν (τοῦ Χριστοῦ παρουσίαν) ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ αὐτοῦ τῇ καθ' ὅλης τῆς οἰκουμένης λάοι γόνυ κλίνειν τῷ θεῷ ἐν ταῖς προσευχαῖς εἰδιδάχθησαν, καί τοι Ιουδαίων τοῦτο ποιεῖν οὐκ εἰδότων.*

I cristiani ancora vedonsi rappresentati con ambedue le mani parallele elevate, e talvolta orano levando una sola mano, il qual gesto dassi anche a Cristo quando prega nell'orto di Getsemani nel musaico di S. Apollinare nuovo (Tav. 249, 3). Raro è che abbiano amendue le mani giunte (Tavv. 204, 1; 268).

Il curvarsi della persona stando in piedi ovvero in ginocchio fu un segno di riverenza e di rispetto, che ha notevoli esempii nei monumenti cristiani, e sappiamo che i fedeli accostavansi a ricevere l'Eucaristia così inchinati e cogli occhi bassi: di che reco in prova il codice siriaco di Zagba, che in siffatto modo rappresenta gli Apostoli, quando da Cristo ricevono l'Eucaristia (Tav. 136, 2); e S. Sofronio di Gerusalemme (ed. Mai, *Spicil. rom.* pag. 184) scrive, che un tal Giuliano si accostò a comunicare cogli occhi bassi e inchinato della persona, com'era conveniente a tal sacrosanta azione. *Κάτω νεύων καὶ κεκυφὼς, ὡς προσῆκον ἦν, τοῦ δεσποτικοῦ μετέλαβεν σώματος.* E in altro luogo conta di Stefano di Afrodisia, che pregava in ginocchio e colla faccia sul terreno: *ἐλιτάνευε γονάτων κάμψεσι χρώμενος καὶ ταῖς τοῦ μετώπου πρὸς γῆν κατανεύσεσιν.* Non è raro nei monumenti trovare esempii di queste maniere di adorare. Marta sta come la Cananea ginocchione e curva, e talvolta colla faccia sulla terra venera il Signore. La qual donna ad alcuno parer potrebbe essere la Maddalena, della quale si legge, che veduto il Signore gli cadde ginocchione ai piedi: *ἰδοῦσα αὐτὸν ἔπεσεν εἰς τοὺς πόδας αὐτοῦ*, e vie più, perchè Teofane Cerameo annota (*Hom.* XXV, pag. 167), che di Marta non si dice essersi ella inginocchiata: *Μάρθα μὲν οὐ λέγεται πεσεῖν εἰς τοὺς πόδας τοῦ Ἰησοῦ.* Ciò non ostante ritener dobbiamo, che gli antichi abbiano rappresentata anche Marta ginocchioni, anzi prostrata davanti a Cristo: il che non solo può sostenersi pel riscontro che ne danno quei monumenti, ove si vedono due donne a' piedi di Cristo (Tav. 141, 2), ma perchè Marta confessò la futura risurrezione dei morti, e ascoltò da Cristo, che confessò figliuol di Dio, la non lontana risurrezione di Lazaro. E notisi, che il nome di MARTHA dassi nel sarcofago di Saragozza (Tav. 381, 4) alla donna genuflessa avanti a Cristo. Men ovvio è l'atto di prostendersi boccone al suolo: citerò a tal proposito l'Imperatore Teodosio, che dopo essere stato assoluto da S. Ambrogio entrò nella Basilica, e non si pose a pregare in piedi, nè ginocchione, ma si distese al suolo boccone. *Stravit omne, quo utebatur, insigne regium,* scrive S. Ambrogio (*De obitu Theodosii oratio,* 34), *deflevit in ecclesia publice peccatum suum;* e parimente Teodoreto (*Hist.* lib. 5, cap. 17): *οὐκ ἑστὼς τὸν δεσπότην ἱκέτευσεν, οὐδὲ τὰ γόνατα κλίνας, ἀλλὰ πρηνὴς ἐπὶ τοῦ δαπέδου κείμενος;* e ricordo coloro che si prosternano a Cristo e al suo Vicario, gli uni in un sarcofago di Arles, che rappresenta i gradi di penitenza (Tav. 316, 3), gli altri in uno di Roma (Tav. 307, 1), dove Pietro è menato prigione. Sembra inoltre, che i primi tocchino supplichevoli i piedi del Redentore, e fan risovvenirci di aver letto nell'Evangelo di S. Matteo, che le pie donne tennero i piedi di lui risorto, adorandolo (Matth. XXVIII, 9): *αἱ δὲ προσελθοῦσαι ἐκράτησαν αὐτοῦ τοὺς πόδας καὶ προσεκύνησαν αὐτῷ: Illae autem acceperunt et tenuerunt pedes eius, et adoraverunt eum;* e di aver più volte veduto sui sarcofagi dei nobili personaggi ai piedi di Cristo in tale atteggiamento (Tavv. 324, 1; 326, 2; 327, 2; 346, 1), e Papa Pasquale I ai piedi della Vergine in ginocchio in simile atto (Tav. 293), che è espresso da Tertulliano (*De pudic.*) colla locuzione: *caligas fratrum volutando detergere.* S. Anastasio Sinaita (*De sacra synaxi,* ed. Combefis, *Auctar.* II, pag. 893), alludendo a questa maniera di pregare, esorta i fedeli ad accorrere al trono di Cristo, stringerne i piedi fra le mani, e piangere e far violenza alle sue tenere viscere: *πρὸς αὐτὸν τὸν θρόνον τὸν δεσποτικὸν προσδράμωμεν, αὐτῶν τῶν ἀχράντον τοῦ Χριστοῦ ποδῶν ἐπιλαβώμεθα, δακρύσωμεν, βιάσωμεν τὴν αὐτοῦ εὐσπλαγχίαν.* Al qual proposito merita essere allegato ciò che si legge nella Vita di S. Silvestro Papa (ed. Combefis, *Lecti triumphi,* pag. 263), che gli sgherri del preside toccavano i piedi del santo Pontefice, implorando che pregasse per loro: *τῶν ποδῶν ἁπτόμενοι παρεκάλουν*

εὔξασθαι ὑπὲρ αὐτῶν. Le quali parole il Combefis non ben intese traducendo: *pedibusque inflexis pro ipsis oraret obsecrabant.*

In tutti i monumenti ove i devoti prendono i piedi di Cristo è ben inteso, che ciò fanno per baciarli, onde si spiega ciò che far voleva la Maddalena, cioè prendere e baciare i piedi a Cristo, quando il Signore a lei lo divietò (Io. XX, 17) colle parole: *μή μου ἅπτου, noli me tangere.* Però si legge in S. Matteo (28, 9), che le donne si accostarono a Gesù risorto; *et tenuerunt pedes eius, et adoraverunt eum,* cioè gli baciarono i piedi.

Col bacio del piede rimembrar debbo l'uso di baciare la mano, del quale v'è qualche esempio nelle sculture cristiane, e soprattutto Marta è rappresentata in tale atto d'ossequio al Redentore presso il sepolcro di Lazaro, nel nobile sarcofago di S. Maria Maggiore (Tav. 358, 4). E questa usanza conservossi nella Chiesa: laonde il santo Papa e Martire Clemente, nel prezioso ragguaglio che ce ne dà, insieme prescrive alle donne qual casto contegno debbano usare nel baciare la mano ai sacerdoti, non altrimenti appressandosi a loro che colle mani velate e baciando la mano dei sacri ministri egualmente velata dal pallio: (*Ep.* II *de Virgin.* cap. 2): *Uxores autem et virgines involvant manus in vestibus suis, nos etiam involvemus manum nostram dextram veste nostra, et tunc veniant et salutent dextram nostram involutam vestibus.*

Essendo nella civile società il bacio della bocca l'espressione di concordia e di amore, gli Apostoli e quindi la Chiesa ne ritennero l'uso nei sacramenti, e segnatamente nel Battesimo e nella Eucaristia, nei quali misteri precipuamente il bacio doveva esprimere l'unione degli animi, come ne insegnano i santi Padri, e fra essi il Crisostomo (*Hom.* 77 *in* IOH.): *Διὰ τοῦτο ἐν τοῖς μυστηρίοις ἀσπαζόμεθα ἀλλήλους. ἵνα οἱ πολλοὶ γενώμεθα ἕν.* Le medesime istruzioni leggiamo in S. Dionigi Areopagita (*De eccl. hierarchia,* cap. 3, 8), in S. Cirillo di Gerusalemme (*Mystag.* 5), nel Concilio di Laodicea (can. 19), in Origene (*Ep. ad Rom.* XVI), in Tertulliano (*De orat.* 14), ove al bacio dà nome di *osculum pacis, signaculum orationis,* e in altri, chè non fa luogo citar qui tutti, poichè si sa essere stato in uso generalmente il darsi il bacio di pace sì dopo i sacri misteri, sì dopo le orazioni, di che dà conto nell'Apologia II S. Giustino, ove scrive: *ἀλλήλους φιλήματι ἀσπαζόμεθα παυσάμενοι τῶν εὐχῶν.* E fu anche introdotto il costume di baciare il defonto, e si faceva ciò dal Vescovo e dai fedeli, dopo recitate le preghiere: così S. Dionigi Areopagita (*Hierarch. eccles.* cap. ult.): *Μετὰ τὴν εὐχὴν αὐτός τε ὁ ἱεράρχης ἀσπάζεται τὸν κεκοιμεμένον καὶ μετ' αὐτὸν οἱ παρόντες ἅπαντες.* E S. Ambrogio (*De excessu fratris Satyri,* lib. I, cap. 19) memora con eloquenza oratoria i baci e gli amplessi da sè dati al moribondo fratello: *O infelicia illa sed tamen dulcia suprema osculorum pignora, o amplexus miseri inter quos exanimum corpus obriguit, halitus supremus evanuit.* Baciavansi ancora i Martiri tenuti in prigione. Tutto in somma spirava in quei felici tempi carità e unione tra i fedeli: ciò non ostante perchè v'era pericolo che, come avverte S. Paolo e l'esperienza l'insegna, le buone usanze degenerassero, e ciò che si era cominciato per carità finisse in carnalità: *cum spiritu coeperitis carne consumemini,* i santi Padri non lasciarono di ammonirne i fedeli, perchè stessero bene in guardia e facessero sì che quel bacio fosse piuttosto un segno di venerazione. Così Clemente di Alessandria prescrive, che usino il bacio con tutta la modestia e verecondia, come conviene a cerimonia religiosa e santa: *τὸ χρῆσθαι τῷ φιλήματι, ὅπερ ἔχρην εἶναι μυστικήν*; e S. Agostino avverte, che se si concede il baciarsi, non si creda ciò permesso sempre e da per tutto, ma solo in certi tempi (*De anima,* 6): *Osculum impressione labiorum in communione certis et honestis horis conceditur, ut coenae.*

Il qual uso del bacio, cotanto raccomandava S. Paolo, che non fosse un atto di civiltà, ma di religione, di che è certo argomento l'epiteto di *ἅγιον*, santo, che gli dà costantemente l'Apostolo (ROM. XVI, 15; I COR. XVI, 20; II COR. XIII, 12; I THESS. V, 26),

e coll'Apostolo sta d'accordo S. Pietro (I, v, 14) che il chiama bacio di carità e di amore: *φίλημα τῆς ἀγάπης*. Così l'ha sempre inteso la Chiesa, e piacemi fra i santi Padri allegare qui Atenagora, il quale, nel luogo a cui ho accennato più sopra ove dice che il bacio debba essere piuttosto un atto di venerazione, avverte (cap. 18) che niuno deve per altro fine dare il bacio, ma prender guardia sopra sè stesso e star bene attento affinchè il bacio sia un pio saluto, onde non avvenga che quell'atto, macchiandosi in alcun modo da impura passione, non ci metta fuori della vita eterna beata: *οὕτως οὖν ἀκριβώσασθαι τὸ φίλημα, μᾶλλον δὲ τὸ προσκύνημα δεῖ. ὡς εἴ που μικρὸν τῇ διανοίᾳ παραθολωθείη, ἔξω ἡμᾶς τῆς αἰωνίου τιθέντος ζωῆς.* Nella cara scena della partenza di Giuseppe, mandato dal padre Giacobbe a vedere i fratelli, il pittore del Codice di Vienna (Tav. 116, 2), che si dimostra per tutto un artista insigne, ha introdotto il piccolo Beniamino innanzi al padre tutto piagnente per quella partenza del fratello, accrescendo la grazia della composizione Giuseppe col fardello in ispalla, che si china a dargli un tenero bacio. Un secondo esempio di bacio è nel codice medesimo, in quella scena ove si rappresenta il funerale di Giacobbe (Tav. 123, 4). Ivi Giuseppe è il solo tra i figli che largamente piangendo bacia il padre defonto (Gen. 50, 1): *Ioseph ruit super faciem patris flens et deosculans eum.* Finalmente vediamo espresso il bacio di Giuda in più monumenti, ma è notevole che in uno stringe la destra del Redentore, in altro si accosta ponendogli la destra sul braccio presso alla spalla.

Impariamo difatti da Sidonio Apollinare e da S. Paolino, che nel darsi il semplice bacio usavano gli antichi prendere per la destra. Sidonio scrive (II, *ep.* 487): *Protinus cuncti oscula ac dextras mihi dederunt.*

Prima di passar oltre fa d'uopo dichiarare uno special modo di bacio praticato dagli antichi, e consistente nell'appressare alla bocca la mano. I Greci l'espressero colla locuzione *τὴν χεῖρα κύειν*, scrivendo Luciano degli Opii e degl'Indi: Adorano il sole, non come noi, ma baciando la propria mano: *προσεύχονται τὸν ἥλιον. οὐκ ὥσπερ ἡμεῖς, τὴν χεῖρα κύσαντες*, al qual modo di adorazione allude Giobbe (XXXI, 27), ove nega di aver mai baciato la mano appressandola alla bocca, in sì fatta guisa adorando il sole: *εἰ δὲ χεῖρα μου ἐπιθεὶς ἐπὶ στόματί μου ἐφίλησα.* I Latini il significano colle parole *manum labris admovere:* così Apuleio nell'Apologia narra di un'accusa intentatagli contro da'suoi nemici, i quali asserivano, che passando egli davanti a un santuario teneva per cosa indegna adorare la divinità, che vi aveva culto, appressando la mano alle labbra: *Si fanum aliquod praetereat nefas habet adorandi gratia manum labris admovere.* E S. Girolamo dice, che era volgar costume di così adorare; spiegando il senso di *osculamini* per *adorate* (*in* Ps. 2), e allega anche il luogo di Giobbe: *Qui adorant solent deosculari manum et capita submittere, quod se beatus Iob elementis et idolis fecisse negat.* Questa adorazione compivasi col solo appressare la mano destra alle labbra, onde Plinio (lib. XXVIII): *In adorando dexteram ad osculum deferimus.* Ma un'altra maniera si osservò, che consistette in appressare alle proprie labbra due soli diti, il pollice e l'indice, coll'estremità congiunte, e ci è descritta da Apuleio, ove narra (*Met.* pag. 366, ed. Lugduni 1604), che il popolo maravigliato della bellezza di Psiche l'adorava appressando alle labbra il pollice e l'indice, come se fosse la stessa dea Venere: *Admoventes oribus suis dexteram primore digito in erectum pollicem residente, ut ipsam prorsus deam Venerem, religiosis adorationibus venerabantur.* Bisogna per altro avvertire, che questa maniera di bacio più compitamente, potendo, facevasi portando la mano coi due diti congiunti dalle altrui labbra alle proprie. Narra Apuleio, che Giove in tal guisa baciò Cupidine (*l. cit.* pag. 506): *Tunc Iuppiter perpressa* (al. *prehensa*) *Cupidinis buccula manuque ad os suum relata consaviat:* e Lutazio Catulo sognò, che Giove Capitolino baciasse il piccolo Ottaviano (Suet. *Aug.* 94) portati avendo i due diti dalle labbra di lui alle sue: *osculum (Octaviani) delibatum digitis ad os suum retulisset.*

CAPITOLO DECIMOSETTIMO

GESTO DI CHI PARLA, INDICA E BENEDICE

Al gesto dell'orante o adorante fa seguito il gesto di chi parla, intorno al quale sono a dileguare alcune nebbie che hanno recato grave danno alla interpretazione dei sacri monumenti. I testi, le pitture e le sculture ci saranno di guida nel difficile aringo; perocchè non conviene dissimulare la difficoltà, ove troviamo che i più l'hanno provata. Il primo scrittore che dipinge accuratamente il gesto di chi parla da oratore è Quintiliano. È assai comune, ei dice (*Instit.* XI, 3), il gesto che si fa contraendo il dito di mezzo verso il pollice, e tenendo sciolti e spiegati gli altri tre diti, e si usa con vantaggio negli esordii, e quando fa d'uopo narrare, dovrassi il dito tener più dritto; ma l'è un gesto di sicuro effetto, e quando si viene ai rimbrotti e alle argomentazioni per convincere, quel gesto dà forza e vita all'azione, perchè con piena libertà il dito si allunga: *Est autem gestus ille maxime communis, quo medius digitus in pollicem contrahitur explicitis tribus, et in principiis utilis... et in narrando certus, sed tum paulo productior, et in exprobrando et coarguendo acer atque instans: longe enim partibus his et liberius exeritur.* È dunque assai chiaramente descritto l'uso generale di un sol dito spiegato per tutte le tre parti dell'orazione, esordio, narrazione, discussione, e il più o meno misurato distendere esso dito. Ma oltre a ciò v'è da notare il gesto tutto suo proprio, dal quale egli ha preso il nome di dito indice, perocchè serve a indicare: onde Quintiliano: *is indicando, unde ei nomen est, valet.*

Ma un esempio certo e sicuro di questo gesto, che fassi *digito intento,* ce lo dà la pittura del cimitero di Callisto, dove S. Matteo addita la stella dei Magi, come proprio distintivo, avendone egli solo parlato fra gli altri Evangelisti (Tav. 17, 2). Al qual proposito ricordar debbo l'insigne sarcofago di Perugia (Tav. 321, 3), dove la donna, che sta alla destra di Cristo ed ha ora mancante l'indice della mano, quando l'aveva, con esso additava Cristo, come dimostrerò a suo luogo, rifiutando

l'interpretazione strana che di questo gruppo si è data di recente. Il medesimo gesto trovasi espresso dagli scultori dei sarcofagi tutte le volte che hanno rappresentato i Magi che indicano la stella, accompagnando il gesto ancora collo sguardo. Hassi un terzo esempio nella pittura di Priscilla (Tav. 75), dove l'Angelo sembra dire alla Vergine, *in te,* esprimendo quelle parole (Luc. I, 35): *Spiritus Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi.* In simil guisa nel coperchio di sarcofago di recente scoperto a Saint-Gilles, uno dei tre Magi ha volte le spalle ad Erode e addita la stella profetica, se pur il pollice che par chiuso non è invece rotto. Ma non v'è dubbio, che sia atteggiato alla maniera dichiarata dal romano oratore il Profeta dipinto nel cimitero di Priscilla nell'atto di indicare i tre fanciulli ebrei nella fornace (Tav. 81, 1), e in un sarcofago di Arles (Tav. 310, 4) il primo dei tre Magi che addita la stella.

Quel Profeta invece, che sta dinanzi alla Vergine assisa col Bambino in collo in altro cubicolo (Tav. cit. 3) del cimitero medesimo, e che si è detto da altri additare tra la stella e la Vergine, per significare che le addita tutte e due, non stende il dito, ma solleva la mano sino all'omero, *allevata ac spectante humerum manu,* e avendo l'indice alquanto inchinato, che è gesto di chi afferma, *paulum inclinatus affirmat,* ciò è quanto dire avverte essersi in quella donna avverata la profezia della Vergine madre dell'Emmanuele; parla in somma con quel gesto e non addita nulla. E non è l'unica volta che sia effigiato il Profeta di rimpetto alla Vergine, perocchè vi si vede in più di un sarcofago, con questa differenza soltanto, che in essi vi sono tra mezzo i tre Magi in luogo della stella. Ma ciò è appunto che dimostra anche la differenza dei due atteggiamenti: perocchè uno di quei Magi suole additare la stella, e il fa col gesto da me dichiarato; laddove il gesto del Profeta è del tutto diverso, nè altro dimostra che un uomo che parla.

Altro gesto è quello di stendere il braccio avendo la mano interamente aperta, il che dicesi stendere la destra, e fassi tutte le volte, che alcuno intende mostrare, o sia dimostrare e dichiarare. Anastasio prete descrive Davide, che preso dallo stupore del Verbo incarnato è nell'atto di stendere verso di lui la mano e gridare (*De hom. creat.* pag. 590, ed. Paris, 1619): ἐκπληττόμενος τὸν τῆς ἑαυτοῦ ἐνανθρωπώσεως Λόγον τὴν χεῖρα πρὸς αὐτὸν ἐκτείνας βοᾷ. La mano similmente stende Pilato in un bel sarcofago di Arles (Tav. 335, 2), dimostrando Gesù al popolo e gridando: *ecce homo.*

Il predetto gesto di parlare avendo un sol dito spiegato ha pochi esempii nelle pitture e sculture cristiane, ed in quella vece abbonda ed è comunissimo il figurare le persone che parlano avendo due diti, cioè l'indice e il medio spiegati, gesto proprio degli oratori al secol secondo cristiano, quando fioriva Apuleio che così lo descrive. Ella stende la destra e l'atteggia a modo degli oratori, e chiusi gli ultimi due diti stendendo gli altri due lunghi e il pollice a sè volto sorridendo con grande bontà disse (*Metamorph.* 2): *Porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum, duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminentes porrigens et infesto pollice clementer subridens infit.* Quel parlare *pollice infesto,* che facevasi tenendo il pollice spiegato e libero, sembra che di poi non siasi osservato, ma invece tenendo distesi i soli due diti, il medio e l'indice, il pollice siasi piegato; perocchè Fulgenzio (*De continentia virgiliana*) così scrive: Atteggiatosi a modo di chi parla, e drizzati i due diti in guisa da sembrare un iota, e premendo col pollice il terzo (cioè il medio), cominciò in tal modo: *Compositus in dicendi modum, erectis in iotam duobus digitis, tertium pollice comprimens ita verbis exorsus est.* Or queste due maniere di atteggiarsi furono di poi indifferentemente usurpate, e i monumenti dimostrano, che i sacri ministri specialmente se ne servirono, perchè atteggiano in tal modo Gesù e gli Apostoli, volendo significare che parlano; il qual gesto rimase di poi in uso nella Chiesa, quando il Vescovo dà la benedizione, il che fa pronunziandola e segnando insieme in aria una croce; ond'è avvenuto, che il gesto di parlare

chiamisi da Giovanni Diacono gesto di croce. Avrà il lettore osservato, che nella descrizione di Fulgenzio non si fa cenno dei due ultimi diti, i quali Apuleio dice che tenevansi chiusi, e invece Fulgenzio dice che col pollice il medio si tenea chiuso: perocchè tale è il senso di *comprimere* trattandosi delle dita, e *compressa dextra* fu il contrario della *dextra porrecta,* onde Olimpione nella Casina di Plauto (2, 6, 53) dice: *Compressan' palma an porrecta ferio?* Or io penso che dal comprimere il pollice, che naturalmente al dito anulare si appoggia, rimanendo il dito infimo libero, questo siasi non di rado tenuto spiegato, e che indi nato sia ed abbia avuto origine quel gesto, che da molti per lungo tempo si è creduto costume proprio sol dei Greci. Ma fu promiscuamente in uso nelle due Chiese, e non è che tardi divenuto abitual gesto dei Greci, che vi hanno aggiustata una mistica spiegazione. I musaici di Roma fatti lavorare da Papa Pasquale I dipingono il Salvatore colle due dita spiegate in S. Prassede (Tavola 286), e colle tre spiegate in S. Cecilia (Tav. 292). Una quarta varietà ha tuttavia i suoi riscontri, e consiste in tener chiusi e compressi dal pollice i diti medio ed anulare, spiegati e distesi i due rimanenti, l'indice e l'ultimo. Il musaico di S. Vitale in Ravenna ce ne ha dato un esempio nella imagine di S. Luca (Tav. 263, 5) e nella mano celeste sporgente dalle nuvole (Tav. 262, 1), nei quali due musaici, i due diti medii sono al pollice sottoposti, e come disse Quintiliano (*loc. cit.* 93): *duo medii sub pollicem veniunt,* laddove ivi medesimo la mano celeste che parla ad Abramo (n. 2) gestisce al modo descritto innanzi, cioè coi diti pollice ed anulare uniti.

Non ometterò di notare, che la mano celeste sporgendo dalle nuvole, o dal segmento della sfera celeste, suole avere le due dita spiegate, il pollice e il medio, e però diciamo che parla: ma nondimeno talvolta si rappresenta del tutto aperta, della quale attitudine dobbiamo tener conto, considerando che l'apertura è simbolico gesto della manifestazione e dichiarazione, come ho dimostrato di sopra, e in certi casi della manifestazione e dichiarazione che Iddio fa della divinità di Cristo: *Apertio manus Dei* (scrive S. Prospero *in* Ps. 103, vers. 29), *revelatio est Christi: manus enim Domini Christus est.* Laonde potrà dirsi, che Dio rivela alcuna cosa, quando la mano parlante dalle nuvole è aperta. Nelle rappresentanze del Sacrifizio di Abramo trovasi la mano di Dio or del tutto spiegata, or solo atteggiata coi due diti, il medio e l'indice, spiegati, e talvolta è il solo indice, che però niente addita, e vedesi levarsi dritto: il qual gesto, che si fa accompagnandolo con movimento orizzontale della mano, è di chi vieta, e generalmente niega. Al numero 5 della Tavola 447 trovasi un avorio di greco artefice, nel quale Caino risponde a Dio, il quale l'interroga dov'è il suo fratello, e dice, io non so, *nescio* (Gen. IV, 9). Egli, dicendo di no, eleva dritti gl'indici delle due mani.

È qui luogo di avvertire ciò che trovo aver Quintiliano notato, essere stato uso di significare i numeri colle dita, e però siccome parlando egli del gesto in primo luogo descritto, nel quale il solo indice è spiegato, dice che *aliquando pro numero est,* così del pari si potrà dire del gesto in cui i tre primi diti sono spiegati, col quale si può esser voluto significare il numero tre, specialmente se l'indice e il medio non sono congiunti e in *iotam erecti,* ma separati, e ciò dovrà valere, ove più volte sembra che Gesù predica a Pietro il numero delle sue cadute, e ciò gli significhi col gesto. Secondo questa teoria potrebbe a taluno parere che vi sia un mistero nel gesto, quando nei musaici, che sono di età piuttosto tarda, Cristo ha sole tre dita spiegate e il pollice e l'anulare che unendosi alla punta formano un circolo, e si direbbe che voglia con ciò significare Dio uno e trino senza principio nè fine.

Il gesto di benedizione, o sia di croce, del quale ho detto di sopra, ne invita a dichiarare qui un altro gesto anch'esso di benedizione, e che fassi in due modi, o elevando la destra aperta, ovvero ponendola sopra l'obietto o la persona che si vuol benedire. Leggesi in S. Luca (XXIV, 50), che Gesù

levate le mani benedisse i suoi discepoli pria di salire al cielo: *καὶ ἐπάρας τὰς χεῖρας αὐτοῦ εὐλόγησεν αὐτούς*: *et elevatis manibus benedixit eis.* E vediamo in un bel sarcofago di Arles (Tav. 312, 2) Gesù che eleva la destra volendo moltiplicare i pani e i pesci, e similmente in un sarcofago lateranense Gesù alza la destra colle due dita spiegate sulla cesta de' pani, sostenuta da un Apostolo. Invece in altri monumenti Gesù moltiplica i pani e i pesci, imponendo le mani sulle ceste e sui bacini. La *χειροθεσία*, o sia l'imposizione della mano, usavasi nell'antico Patto quando il padre di famiglia benediceva i figli. Giacobbe (Gen. XLVIII, 14) impose in tal guisa le mani sul capo dei due nipoti Efraim e Manasse: *ἐκτείνας δὲ Ἰσραὴλ τὴν χεῖρα τὴν δεξιὰν ἐπέβαλεν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν Ἐφραὶμ... καὶ τὴν ἀριστερὰν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν Μανασσῆ ἐναλλάξας τὰς χεῖρας· καὶ εὐλόγησεν αὐτούς*. Se erano molti insieme, la mano si elevava sulla moltitudine, come si legge che fece Aronne quando benedisse il popolo (Levit. IX, 22): *Καὶ ἐξάρας Ἀαρὼν τὰς χεῖρας ἐπὶ τὸν λαὸν εὐλόγησεν αὐτούς*. Nelle ordinazioni e consecrazioni era osservato, che il sacerdote ponesse la mano sul capo dell'ordinando (Num. XXVII, 18; Deuteron. XXXIV, 9), onde derivò che presso gli Ebrei l'ordinazione prendesse per metonimia il nome d'imposizione, סמיכה, e colui il quale ordinava si appellasse l'imponente, הסומך, e colui che era ordinato si dicesse l'imposto, נסמך. Dalle parole di Naaman (II Reg. V, 11) si deduce, che solevasi imporre la mano quando si invocava Dio a fin che impartisse la sanità. E quando intendevasi di trasferire sulla vittima il peccato del popolo, ciò si faceva imponendosi su di essa la mano dai privati (Levit. I, 4), dai seniori (IV, 4, 24; IV, 15), dal sommo sacerdote (XVI, 21). E quando occorreva testificare che alcuno avesse bestemmiato, i testimonii gli ponevano la mano sul capo (Levit. XXIV, 14), e quando s'intendeva di testificare se fosse reo di alcun altro delitto, come si legge che fecero i due seniori, allorchè denunziarono Susanna (Dan. XIII, 34): *Consurgentes autem duo presbyteri in medio populi, posuerunt manus suas super caput eius.* Fuori di questi due casi, tutte le volte che s'imponeva la mano era in segno di benedizione e di grazia e di virtù superiormente infusa, credenza espressa dal Regolo, che diceva a Gesù: Vieni, poni sopra di mia figlia la mano e vivrà (Matth. IX, 18): *Veni, impone manum tuam super eam et vivet;* e da coloro che dimandavano a Gesù che volesse porre le mani sul sordo e muto (Marc. VII, 32): *Deprecabantur eum ut imponat illi manum.* Ed appare che Gesù spesso si serviva della imposizione delle mani nel sanare gli infermi; perocchè di tal guisa parlò, quando disse che gli Apostoli suoi in tal modo li guarirebbero (Marc. XVI, 18): *Super aegros manus imponent et bene habebunt;* e vediamo che in tal modo Anania restituì a Saulo la vista (Act. IX, 17). Ond'è che volendo Ezechiele esprimere la virtù divina che l'aveva investito, disse (I, 3): La mano del Signore fu sopra di me: *ἐγένετο ἐπ' ἐμὲ χεὶρ Κυρίου;* e il prodigioso trasferimento di Abacucco che si sa fatto pel ministero di un Angelo, che il portò pei capelli, si è potuto esprimere in due sarcofagi, l'uno romano e l altro di Brescia, per mezzo della mano del Signore che posa sul capo di lui (Tav. 365, 3), o il porta pei capelli (Tav. 323, 2). Richiamando quindi altre narrazioni evangeliche, noi troveremo questa idea di imporre le mani come segno di benedizione, diffusa e comunissima nel popolo ebreo: e tale è il senso nel quale leggiamo che le madri dimandavano a Gesù che imponesse le mani sui pargoletti: *ut manus eis imponeret et oraret;* ovvero chiedevano solo che li toccasse (Marc. X, 13): *offerebant parvulos ut tangeret illos;* e volevano dire, che imponesse loro le mani: perocchè segue l'Evangelista, che Gesù li abbracciava, e imponendo loro le mani li benediceva (vers. 16): *et complexans eos et imponens manus super illos benedicebat eos.* Questo senso d'imporre le mani era sì noto agli artisti cristiani, che spesso rappresentano Cristo, che risana i malati, in atto d'imporre le mani, quand'anche il Vangelo narri che, a modo d'esempio, guarì il cieco col loto che gli pose sugli occhi, e l'emorroissa, lasciando che ella toccasse la falda del suo pallio, e l'indemoniato, comandando al demonio di tosto uscire da quel corpo. Essi ancora sapevano ciò che si è

notato ai dì nostri (Cotelier, *Ad Constit. Apost.* lib. VIII, cap. 8), che la *χειροθεσία* aveva il senso di preghiera; perocchè, nel rappresentare la moltiplicazione dei pani e dei pesci, frequentemente figurano Cristo nell'atto di imporre le mani sulla cesta e sul catino, laddove nell'Evangelo altro non si legge, se non che levati gli occhi al cielo ei benedisse e spezzò quei pani (Matth. XIV, 19): *εὐλόγησε, καὶ κλάσας·* (Marc. VI, 41): *εὐλόγησε καὶ κατέκλασε·* (Luc. IX, 16): *εὐλόγησεν αὐτοὺς καὶ κατέκλασε·* (Ioh. VI, 11): *εὐχαριστήσας διέδωκε*. Che poi non intendessero di alludere con quella imposizione di mano, o sia benedizione, alla sterile usanza giudaica di benedire il pane, imponendo sopra la mano, il dimostra il giudizioso loro accorgimento di scambiare talvolta quella imposizione con la verga, simbolo della virtù divina, facendo che Gesù nell'atto stesso ponesse una mano sul catino dei pesci e toccasse colla verga che ha nell'altra le ceste di pane messe a lui dinanzi. Imperocchè è noto, per ciò che ne hanno scritto Giovanni Buxtorfio (*Exercit. in hist. S. Coenae*, nn. 42, 44), e Matteo Pfaffio (*S. Patris Irenaei anecdota*, Lugd. Bat. 1743, pag. 172), che gli Ebrei nel benedire il pane e recitare la loro formola usavano tenere le mani distese sul pane: e noi sacerdoti oggi imponiamo le mani sul pane e sul vino e invochiamo la benedizione divina prima di consecrare le due specie.

Il qual rito la Chiesa anche oggi osserva nella collazione dei sacramenti della Confirmazione e dell'Ordin sacro, nel quale è stato avvertito da Zonara (*Can. Apost.* 1), che la *χειροθεσία* chiamasi ancora *χειροτονία* dagli scrittori ecclesiastici, e anticamente osservavasi nella benedizione delle nozze e anche nella Penitenza (1), pronunziando in pari tempo la formola sacramentale; onde siamo istruiti che non sempre quella imposizione conferisce il dono della grazia, sempre però l'adombra, come quando nell'antica Chiesa s'imponevano le mani su coloro che si ricevevano per catecumeni, il che si narra di S. Silvestro, che in tal modo fece catecumeno Costantino, ponendogli in capo la mano e benedicendolo (*Vita S. Silvestri*, ed. Combefis, pag. 280): *ἐπιθεὶς τὴν χεῖρα ἐπὶ τὴν αὐτοῦ κεφαλὴν εὐλογήσας τε αὐτὸς καὶ ποιήσας κατηχούμενον*; la quale imposizione Eusebio afferma (*Vita*, lib. IV, cap. 61), che fu fatta la prima volta in Nicomedia. Del medesimo rito abbiamo riscontro nel canone 39 del Concilio di Elvira, e nel canone 6 del primo Arelatense, e nella vita di S. Martino, ove narra Sulpicio Severo (*Gallus*, dial. 2, cap. 5), che il santo Vescovo *in medio, ut erat, campo cunctos, imposita universis manu, catechumenos fecit.* Ma sopra tutti S. Pier Crisologo, il quale nel Sermone 105 spiegando il luogo di S. Luca, XIII, 13: *Et imposuit illi manus,* che alla emorroissa si riferisce, dice: che così usa la Chiesa ponendo le mani sui Gentili curvi sotto il peso dei peccati: *Sic curare semper Ecclesia satis novit qui fieri christianus meruit et quotidie fieri conspicit christianos: namque, ut incurvus peccatis erigatur gentilis, ad caelum prius a gentili per impositionem manuum nequam spiritus effugatur.* E abbiamo osservato che la Chiesa nel benedire le nozze usò questo rito, che Federico Sphanhemio (*De ritu imposit. manuum in Ecclesia vetere Opp.* tom. II, pag. 903) tentò di provare, allegando le parole di Tertulliano (*Ad uxor.* 9), là ove stima felice quel matrimonio che la benedizione suggella, *quod obsignat benedictio*, e coll'uso degli Abissini d'oggidì; e l'avrebbe potuto dimostrare, se gli fosse stato noto il luogo di S. Paolino (*Epithal. in Iulian.*) da me allegato di sopra, ove scrive, che il Vescovo vela colla destra quegli sposi che in pria benedice: *Velat eos dextra quos prece sanctificat.*

Essendo l'imposizione delle mani un segno della collazione di grazie e di doni celesti, ben s'intende che lo Spirito Santo, il quale ha per suo particolare attributo nel linguaggio dei santi Padri di conferire i doni e le grazie, si debba riconoscere a questo segno, quando si trova sotto forme umane

(1) Il Sirmondo nella dissertazione *de poenitentia* insegna, essere stata di tre sorte la imposizione delle mani in questo sacramento.

in consorzio delle altre due persone nella creazione dell'uomo. E tale è il caso espresso nella scultura del sarcofago lateranense (Tav. 365, 3) già da me altra volta spiegato. Ivi le tre divine persone son figurate in atteggiamenti diversi. Una di esse è assisa in cattedra, e parla, avendo dinanzi Adamo steso a terra a guisa di morto colle braccia accostate ai fianchi e tutto nudo. Un'altra, che è semicalva ed ha rugosa la fronte, sta in piedi dietro la cattedra, e guarda, essendo involta nel pallio. La terza sta ancor essa in piedi, e rivolta alle altre due pone la mano sul capo di Eva, che sta dritta nuda ancor essa e colle braccia accostate ai fianchi, come Adamo. La dottrina dei Teologi e dei SS. Padri è, che l'atto della creazione essendo un atto di volontà, che è una in tutte e tre le divine persone, appartiene per conseguenza a tutte. Ma operando Iddio *ad extra* per la sua Sapienza, e arricchendo e perfezionando la creatura pel suo Amore, indi è che l'atto della creazione si attribuisce al Figliuolo, che è il Verbo del Padre, *per quod facta sunt omnia,* e la perfezione e l'infusione dei doni e della grazia e l'elevazione ad uno stato soprannaturale si attribuisce a quella persona che è l'Amore del Padre e del Figliuolo. Più dunque non vi vuole per mettere d'accordo questa dottrina colle attitudini espresse nella cristiana scultura. Così è di tutta evidenza, che il Padre debba essere quella persona che opera per mezzo del Figlio e dello Spirito Santo, e però sta presente alla creazione per l'unità di volontà con le due persone: niente però egli opera, bensì il Figlio, che è il Verbo, crea, e lo Spirito Santo perfeziona la creatura coi suoi doni. Il Padre inoltre è caratterizzato per la sua priorità di origine con un aspetto semicalvo e a fronte rugosa, il Figlio pel suo essere di Verbo e di Sapienza del Padre è atteggiato a parlare e siede in cattedra, lo Spirito Santo impone la mano sul capo di Eva, dimostrando così la sua operazione in quell'anima. Questa fu l'interpretazione da me data della composizione, e la vidi abbracciata e sostenuta di poi dai nostri Teologi, fra i quali è il P. Franzelin, ora Cardinale di Santa Chiesa, che la inserì nel suo trattato *De Deo trino et uno,* e ancor egli ribattè gli argomenti da altri allegati a difesa di un'opinione diversa: ma di ciò veggasi la Dichiarazione delle tavole. Qui solo ricordo, che invano si è tentato spiegare l'imposizione delle mani in altro modo, dicendo che quella persona, la quale si vuole che sia il Verbo, prende con quell'atto a proteggere la creatura. Una spiegazione siffatta non può sostenersi, se non si pone che l'antico artista non ha espresse le proprietà personali, dappoichè la protezione non compete più ad una persona che ad un'altra.

CAPITOLO DECIMOTTAVO

DEL GESTO DI CHI PENSA, RIPOSA, SI DUOLE, È ATTONITO, È TRISTO

Ora passo a dichiarare altri atteggiamenti, dei quali è d'uopo dimostrare il senso in modo speciale: e sia primo il gesto in che, come credesi, è figurato S. Pietro, quando Cristo gli predice la triplice negazione. L'Apostolo che generalmente gli sta di contro suole elevare l'indice or alla fronte, or al naso, or alle labbra, or al mento. Alcuni di quei che l'han veduto col dito al naso si son dati a credere che faccia gesto significativo di stizza, e richiamano perciò la locuzione proverbiale moderna, che suol dire degli sdegnati, esser loro salita la mosca al naso. Ma tu invano cercherai nel racconto del sacro testo un indizio che Pietro si stizzisse Egli ripete solo, che non negherà il Signore, e il conferma con maggior forza, quando Cristo gli predice le tre cadute: *ὁ δὲ* (scrive S. Marco, XIV, 31), *ἐκ περισσοῦ ἔλεγε μᾶλλον*. Siamo poi certi che chi alza il dito inclinandolo verso la fronte, il naso, le labbra, il mento, dà segno di pensieroso. Sem fa questo gesto in una delle pitture del codice cottoniano (Tav. 124, 4) all'udirsi dire da Cam come ha veduto il padre giacer nudo nella sua stanza; e in tal guisa è atteggiato Ruben in una pittura del codice medesimo (Tav. 125, 8), quando Giacobbe nega di lasciar andare secolui Beniamino in Egitto. Volendo ora spiegare in questo modo il gesto di S. Pietro, noi non troveremo di leggieri a che egli pensasse, quando Cristo gli fece la predizione: anzi troveremo piuttosto che non pensava, perchè contradiceva l'affermazione del Maestro. Passati poi i tristi momenti di sorpresa, che dimostrarono la sua fragilità, e quando il gallo cantò, allora sì che Pietro pensò alle parole dettegli da Cristo: *Et recordatus est Petrus; καὶ ἐμνήσθη ὁ Πέτρος* (Matth. cap. XXVI, vers. 75); *καὶ ἀνεμνήσθη ὁ Πέτρος* (Marc. XIV, 72); *καὶ ὑπεμνήσθη ὁ Πέτρος* (Luc. XXII, 61). Indi è manifesto, che gli artisti generalmente non espressero la presunzione di Pietro, sì bene la sua reminiscenza: il che accadde, quando Gesù si volse a lui e il guardò: *et conversus*

Dominus respexit Petrum, et recordatus est Petrus verbi Domini sicut dixerat, quia prius quam gallus cantet ter me negabis. In una pittura del cimitero di Ciriaca (Tav. 59, 2) Pietro, a sentir la predizione di Cristo, eleva la destra aperta, e alquanto a sè la ritira. Gesto è questo di spiacevole sorpresa; nel quale atteggiamento si vede nel codice cottoniano il panettiere di Faraone, a cui Giuseppe spiega l'infausto sogno, che gli prenunziava la morte (Tav. 125, 7). Le pitture e le sculture ci rappresentano di frequente Giona sdraiato sotto la pergola della cucuzza e in atto di posar la mano destra sul capo. Il Bottari opinò, che con tal gesto ei significasse il dolore che gli ha cagionato il sol cocente: la quale interpretazione non si accorda colla storia, se non supposta una prolessi: perocchè egli è noto che il sole diè sul capo di Giona quando l'edera era già secca, e spirava insieme un vento caldo e ardente (Ion. IV, 7, 8). Nella Scrittura non si legge che Giona si sdraiasse sotto la pergola, ma che sedesse all'ombra (IV, 5): *Et fecit sibimet umbraculum ibi, et sedebat subter illud in umbra.* La scena dove è figurato giacente si è supposta, dappoichè è scritto, che Iddio mandò il verme la mattina seguente, che dovesse divorare la radice dell'edera, la quale seccò (vers. 7): *Et paravit Deus vermem ascensu diluculi in crastinum: et percussit hederam et exaruit.* Le scene della storia di Giona le più copiose non son mai più di quattro: 1° egli è divorato dal pistrice; 2° è vomitato sul lido; 3° dorme ovvero riposa all'ombra; 4° siede. La pergola è d'ordinario dipinta in queste due ultime scene: ma il tipo della terza scena, quando Giona siede o è sdraiato a ciel sereno ed è talora sotto la pergola, in ciò solo si distingue dal tipo della quarta, allorchè sono ambedue insieme figurate, che nella terza ha sempre la destra sul capo, nella quarta l'ha invece rilasciata sull'anca se è sdraiato, l'appressa alla bocca o con essa soffolce il mento se è sedente (Tavv. 22, 5, 6; 27; 83, 1); e quella sola volta che non ha la destra sul capo, egli si sostiene colla sinistra (Tav. 35, 2), che è il gesto anche di chi dorme (Tav. 56, 4), e fa risovvenire della donna descritta da Properzio (I, *eleg.* 3) nell'atto che dormiva appoggiando il capo alle mani: *non certis nixa caput manibus.* Dalle cose dette appar manifesto, che il portare la destra sul capo è gesto di riposo, e così gli antichi figurarono Apollo del Liceo, come già notarono gli Ercolanesi (tom. II, pag. 3), proprio essendo il rovesciare la mano sul capo di persona stracca da un grande esercizio. Luciano (*Anacar.* 6), parlando dell'Apollo che stanco riposa, scrive, che ha la destra sul capo rivolta, e dimostra come il dio riposa da lungo travaglio: *ἡ δεξιὰ δὲ ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνακεκλασμένη, ὥσπερ ἐκ καμάτου μακροῦ ἀναπαυόμενον δείκνυσι τὸν θεόν*; e di ciò n'è esempio anco l'Apollo di Belvedere. Coricio (*Ecphrases*, ed. Mai, *Spicil.* V, pag. 422) dipinge un servo che, sdraiato a piè del letto del padrone, dorme colla sinistra rovesciata sul capo: *ὁ δὲ ἀριστερᾷ διηρημένῳ καὶ τῆς κορυφῆς καταπίπτοντι τῆς τοῦ δεσπότου κλίνης ἐφάπτεται*: e questa attitudine, propria di chi prende riposo e dorme, ha più esempii, tra i quali basti citare il fauno ercolanese di bronzo.

Periplectomene (Plaut. *Mil. glor.* act. II, sc. II, vers. 54) descrive con molta grazia il servo Palestrione, che prende varie attitudini, mentre cerca un astuto partito da riuscire in una certa sua impresa: fra queste nota egli come fa della mano puntello al mento:

Ecce autem aedificat, columnam mento suffulsit suo:

e al versicolo 56 dice, che in questo atteggiamento era Nevio, tenuto allora prigione:

Nam os columnatum poëtae esse inaudivi barbaro
Quoi bini custodes semper totis horis accubant.

Un tal gesto i Greci l'esprimono coll'avverbio *ὑπόγνυθα*, che è secondo Esichio il sedere soffolcendo il mento colle mani: *τὸ καθῆσθαι τὰς χεῖρας ἔχοντα ὑπὸ τὸν γνάθον.* Or nei sarcofagi vedesi più volte Pilato in tale atto, quando ha l'animo perplesso e non sa a qual partito appigliarsi: e nelle pitture più volte Giona è con tale atteggiamento espresso, quando vede passati i quaranta giorni,

termine prefisso da Dio al gastigo, e Ninive in piedi e non ancora distrutta (cap. IV, 1): *Et afflictus est Ionas afflictione magna, et iratus est;* e pur tuttavia guardava che cosa accadrebbe alla città (vers. 5): *et sedebat subter illud (umbraculum) in umbra, donec videret quid accideret civitati.*

Altro gesto è quando si appoggiano le mani incrocicchiate sul ginocchio, e il così atteggiarsi, secondo Plinio (*H. nat.* XXVIII, 47), *digitis pectinatim inter se implexis,* dimostra l'animo angosciato e perplesso, come colui del quale scrive S. Gregorio di Nissa (*Orat.* VII *de beatit.*): tu incrocicchi le dita? sei dunque angosciato da'tuoi pensieri: *τοὺς δακτύλους συμπλέκεις, ἀδημονεῖς τοῖς λογισμοῖς.* Così è talvolta figurato il procuratore di Cesare, quando non sa a qual partito appigliarsi; e con lui anche il suo assessore. S. Basilio (*Or. de sicc. et fam.* I, pag. 408) tiene invece che sia gesto di duolo, e descrive con tale atteggiamento gli agricoltori, in tempo di siccità, che seggono incrocicchiando sulle ginocchia le mani: *οἱ γεωργοὶ δὲ ταῖς ἀρούροις ἐπικαθήμενοι καὶ τὰς χεῖρας κατὰ τῶν γονάτων συμπλεζάντες, τοῦτο δὴ τῶν πενθούντων τὸ σχῆμα.* Parimente S. Nilo nelle Narrazioni (ed. POSSIN. 1639, pag. 115), parlando di Teodulo suo figlio, dice, che sedutosi mesto colle mani attorno alle ginocchia e il capo incurvato sopra di esse, riempiva di lacrime il suo seno: *ἐκάθησα τὰς χεῖρας περιπλέξας τοῖς γόνασι καὶ τὸ πρόσωπον ἐπὶ τούτων κατακλίνας τοὺς κόλπους ἐπλήρουν δακρύων;* e come l'Ettore descritto da Pausania (X, 31, 2) in atto di sedere e abbracciare il ginocchio sinistro, col gesto d'uomo angosciato: *καθεζόμενος ἀμφοτέρας ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ, ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων,* di che hanno parlato i moderni scrittori. L'imporre la tibia di un piede sul femore dell'altro andò in proverbio, come il portar la mano alla mascella, e dinotò il gesto di coloro che seggono meditabondi e attoniti. Nei Giudici (XV, 8) si legge, che i Filistei furon battuti da Sansone sì fattamente che attoniti la tibia posero sul femore: *Percussitque eos ingenti plaga, ita ut stupentes suram femori imponerent. καὶ ἐπάταξεν αὐτοὺς, κνήμην ἐπὶ μηρὸν, πληγὴν μεγάλην.* Odasi S Agostino nella questione 55 *in* IUDIC. *Ita dictum est ac si diceretur percussisse eos valde mirabiliter, idest ut admirando stupentes tibiam super femur ponerent: tibiam scilicet unius pedis super femur alterius, sicut solent sedere, qui mirando stupent, tanquam si diceretur percussit eos manum ad maxillam, idest, tanta caede ut manum ad maxillam tristi admiratione ponerent.*

Dal gesto or ora spiegato della mano sul capo distinguer si deve quello della mano sulla fronte, dichiarato dagli antichi qual gesto di dolore; e il Letronne (*Lettre d'un antiquaire,* pag. 466) citò a tal proposito l'epigramma di Perse, che il descrive, a cui il Minervini (*Bull. arch.* anno II, 150) pone in confronto la tavola 39 del Micali (*Mon. inediti*). Nei cristiani monumenti veggonsi così atteggiati due fanciulli. Il primo è dipinto nella Tavola 32, 1, con tal gesto, quando un altro fanciullo gli mostra una pigna d'uva da sè colta nella vigna, ove i loro compagni vendemmiano. Il secondo è un fanciullo alato, scolpito in un sarcofago che vedi stampato nella Tavola 302, 2. Siede egli ed ha in mano una tazza, quando gli si presenta una fanciulla alata in tunica esomide e sparata ai fianchi, e gli mostra una fiscella ripiena d'uva da sè colta, mentre i compagni del fanciullo vendemmiano. È cosa evidente, che nei due gruppi si è voluto esprimere un fanciullo che si duole e rammarica di non aver colto alcun frutto dalla vigna, ovvero di essere stato seduto a bere il dolce mosto, mentre i compagni vendemmiano.

È ancor gesto di dolore il sedersi e abbracciare le ginocchia e porvi sopra il capo; ma di quest'ultimo atteggiamento non abbiamo esempii nei cristiani monumenti: invece son da descrivere le meste e dolorose attitudini degli uomini e delle donne nei funerali, delle quali parlano i santi Padri e abbiamo confronti nei monumenti. Quanto agli uomini è notabile l'atteggiamento di Giacobbe, quando ha la nuova della morte di Giuseppe. Il sacro testo dice (GENES. XXXVII, 34), che si stracciò

le vesti e indossò il cilicio, piangendo lungamente il figlio che credeva perito: *Scissisque vestibus, indutus est cilicio, lugens filium suum multo tempore.* Ma l'avorio della cattedra di S. Massimiano (Tav. 420, 3), che reca scolpito quest'avvenimento, non cel rappresenta in atto di lacerarsi le vesti, ma sì colle due mani sul vertice, l'una all'altra sovrapposta. Che cosa dunque esprimerà quel gesto? Penso che non possa indicare l'atto di strapparsi i capelli per dolore, ma che stia gittandosi la cenere sul capo, qual ci è descritto da Catullo negli Argonautici il padre di Giasone, che il crine insozza colla terra e la polvere del suolo (vers. 224):

Canitiem terra atque infuso pulvere foedans.

Ed è degno di notarsi, che il lacerare le chiome fu in uso degli uomini e delle donne, il gittarsi terra sul capo fu più frequente degli uomini. Achille, udita la morte di Patroclo, con ambe le mani si gittò la polvere sul capo (Hom. *Il.* XVIII, 23):

Ἀμφοτέρησι δὲ χερσὶν ἑλὼν κόνιν αἰθαλοέσσαν
Χεύατο κὰκκεφαλῆς.

Virgilio (*Aen.* lib. XII, 611), narra del Re Latino, che attonito per la ruina della città e per la morte della moglie, lacerate le vesti, andava gittando sul capo la polvere:

Canitiem immundo perfusam pulvere foedans.

Le pitture del codice di Vienna (Tavv. 118, 2; 123, 4) ci rappresentano il pianto delle donne attorno ai morti: hanno i capelli sciolti e sparsi, levano le mani e si percuotono il capo, si lacerano le guance, si stracciano le vesti, si battono colle mani aperte le braccia e il petto. Questi segni di dolore, espressi ivi nelle scene del vecchio Testamento, duravano tuttavia nel popolo ai tempi cristiani. Nei racconti di S. Nilo, editi dal P. Possino (1639, 83), una madre si dà vanto di non essersi lacerata la veste nella morte del figlio, come altre madri solevano, nè di aver percosso il nudo petto, nè di avere strappati i capelli, nè di essersi dilaniate le guance: *οὐ κατέσχισα χιτῶνα καὶ γυμνὰ χερσὶν ἔτυψα στέρνα, οὐκ ἐσπάραξα κόμας ἐμὰς, οὐκ ὄνυξιν ἠφάνισα τὸ πρόσωπον.* E certamente siffatti eccessi di dolore non istanno bene ai cristiani, nè ben si accorda un tale eccesso colla credenza nella futura risurrezione beata, e però l'Apostolo esortava i fedeli a non piangere i morti, come i Gentili facevano, che non isperavano la risurrezione (I Thess. IV, 12): *ut non contristemini, sicut et ceteri qui spem non habent;* e però S. Ambrogio (*De fide resurrectionis in obitu Satyri fratris*) deplora colla robusta sua eloquenza questi pagani costumi, e specialmente la immodestia delle donne, che mostravano il petto nudo e le mammelle, e andavansi percotendo, e dice che non era raro incontrarsi in siffatte donne che davano in pubblico questo spettacolo, alzando grida di dolore, in abito sordido, in capelli scomposti e di terra immondi, e finalmente con le tuniche squarciate in guisa che il pudore prostituivano: *Illud frequens in mulieribus, ut clamores publicos serant... ut illuviem vestis affectent... ut impexum sordibus immadident caput, ut postremo quod plerisque in locis vulgo fieri solet, discisso amictu, diloricata veste, secreti pudoris nuda prostituant.* E S. Zenone (lib. I, *tract.* V, 4) parlando a quelle donne, che morti i loro mariti vogliono legarsi a nuove nozze: *Tune non illa es,* dice, *quae mariti corpus expositum lavisti lacrimis, osculis detersisti, crinium damno velasti, scissis genis, livore foedatis uberibus, sordido plus pulvere tecta quam veste?* E altrove (I, *tract.* XVI): *Proh nefas,* esclama, *hinc mater scissa veste, laniatis crinibus, laniatis et genis, totum crebris ictibus livida pectus, gentili vanitate circa amissi cadaver bacchatur insana... Hinc uxor amissi mariti desolationem se ferre non posse testatur... solemnia ipsa divina, quibus a sacerdotibus Dei quiescentes commemorari consueverunt, profanis aliquoties ululatibus rumpit, tetraque illuvie suum totum deformans cultum, cadaver amplectitur conclamatum, frigentia tepefacit crebris osculis labra, totum corpus imbribus relavat lacrimarum, crinium suorum damno cooperiens.* Le donne che facevano lucro delle loro percosse e del loro pianto nei funerali, dette dai

Greci *θρηνοῦσαι*, e dai Latini *lamentatrices*, erano anche presso i Giudei all'età di S. Girolamo, il quale scrive: *Hic enim mos usque hodie permanet in Iudaea, ut mulieres, sparsis crinibus nudatisque pectoribus, voce modulata omnes ad fletum concitent.* Esempii di costume siffatto sono di recente apparsi nelle pitture del secolo incirca duodecimo, scoperte nella chiesa sotterranea di S. Clemente, ove è l'istoria di S. Alessio, quando il padre e la madre presso il cadavere di lui si stracciano i capelli, e la madre inoltre, come della vedova di Naim scrisse Teofane Cerameo (*Hom.* 6, pag. 34), nudo il petto, mostra le mammelle, che gli diedero latte: *γυμνὴ τὰ στέρνα, μαστοὺς ὑπέδικνυ τοὺς θρέψαντας.* In altra pittura della chiesa medesima, quella madre che presenta a S. Biagio il figlio, alla cui gola si è attraversata la spina, ha i capelli scarmigliati, e le mammelle nude. Sicchè appar chiaro, che ad onta delle calde esortazioni dei SS. Padri, queste esagerate espressioni di lutto duravano probabilmente ancora alla tarda età di questi pittori fra i popoli cristiani.

Son ora per dire di un atteggiamento che si fa con accavallare un ginocchio sull'altro, il quale fu tenuto dagli antichi per atto sconvenevole, di modo che al Winkelmann (*St. dell'arte*, vol. I, ed. Roma, pag. 333) parve che dai pagani non fossero mai perciò stati rappresentati gli dei in siffatta guisa: ma la cosa non è così, e sembra che gli artisti se ne giovassero quando vollero esprimerli internamente occupati e coll'animo pensieroso. Nelle cristiane pitture e sculture il Verbo divino, la Vergine madre, i santi Apostoli, i Profeti sono, e non di rado, in tal foggia atteggiati. Altro costume, del pari ripreso nei giovani ben nati, si fu quello di incrociare i piedi stando essi diritti, il che dicesi da Aristofane (*Nub.* 981): *ἴσχειν τὼ πόδ' ἐναλλάξ*, e da Pausania (VI, 25, 5) complicare un piede coll'altro: *τὸν ἕτερον τῶν ποδῶν ἐπιπλέκειν τῷ ἑτέρῳ.* Di tale sentimento non fu però quel pittore del Narciso veduto dal vecchio Filostrato (*Imag.* I, 23), il quale, dic'egli, sta in piedi e in riposo con un piè sull'altro: *ὀρθὸν ἀναπαύεται ἐναλλὰξ τὼ πόδε τὸ μειράκιον:* e noi spesso vediamo così scolpiti i fauni che suonano, i pastori che si appoggiano al bastone, e gli eroti funebri che si fan puntello delle fiaccole rivolte al suolo in quella guisa che il giovane Filostrato narra dell'erote che si appoggia all'arco e incrocicchia i piedi: *τῷ τόξῳ ἐπερείσαι ἑαυτὸν ἐναλλὰξ τὼ πόδε ἵστησιν.* La donna che appoggia il gomito ad una colonnetta o pilastro e ascolta l'oratore che parla dalla sedia (Tavv. 370, 4; 371, 2, 5) suol essere atteggiata in quel modo, che è proprio delle persone che ascoltano e meditano, ovvero che stanno in piedi. Ma coloro che stanno a sedere o sdraiati, se sovrappongono un piede all'altro, indicano con tale atteggiamento di cercar riposo al corpo stanco: onde avviene di veder sì di frequente il Profeta Giona sdraiato sotto la pergola e coi piedi sovrapposti. L'attitudine medesima dar si suole ai fiumi, alle ninfe dei fonti, al mare, fluendo le acque dalle loro idrie mentre sdraiati riposano.

CAPITOLO DECIMONONO

DEL GESTO DI STRINGERE LA DESTRA, DEL GIURARE, DEL PORRE LA MANO SULLA SPALLA ALTRUI E ABBRACCIARE, DEL PORRE IL DITO SULLE LABBRA

Abbiamo accennato di sopra, che il costume di prendersi per mano è proprio di quei che si danno un bacio, e generalmente degli amici che si salutano e congratulano, come gli amici di Meleagro fanno a gara presso Ovidio (*Metam.* VIII, 420-421), dei quali si legge:

Gaudia testantur socii clamore secundo
Victricemque petunt dextrae coniungere dextram.

E aggiunger si può che fu usato assai comunemente da coloro che ambivano dignità e onori, dei quali scrive Sidonio Apollinare (*Ep.* 20, pag. 572, ed. Sirmondi): *Multi frequenter, quos execrabilis popularitas agit civium, maximos manu prensant, eque consessu publico abducunt, ac sequestratis oscula impingunt, operam suam spondent sed non petiti.* Or faremo notare, che negli sponsali lo sposo era quello che prendeva la mano della sposa e le dava il bacio. L'accenna Tertulliano (*De orat.* 22) ove scrive: *De illis (virginibus), quae sponsis dicantur, pronuntiare contestarique possum velandas ex ea die esse qua ad primum viri corpus osculo et dextra expaverint.* Perocchè quel prender la mano, *manu capere,* era segno di prender possesso, e le donne vanno in possesso dei mariti: gli esempii contrarii debbono imputarsi a trascuratezza degli artisti, i quali fanno anche talvolta gestire colla sinistra. Ma non deve credersi uno sbaglio l'atteggiamento dato dallo scultore del sarcofago ora serbato nel Museo del Puy (Tav. 398, 2), dove è figurato S. Giuseppe che congiunge la palma della sua destra con quella della Vergine; il che è stato fatto con intendimento di esprimer così le volontà loro congiunte. E questo segno d'unione delle volontà vedesi anche indicato in un sarcofago di Ravenna (Tav. 346, 4), dove ad ugual modo due Apostoli congiungono le loro destre (Vedi Esichio s. v. δεξιαί). S. Giuseppe adunque ivi prende in sua fede la custodia della Vergine sposa, e la Sposa consente: e questo senso ci si conferma dall'atteggiamento della sinistra, che in pari tempo si reca al petto. E importa il considerare con quanta

avvedutezza è trattata dall'artefice questa scena della vita di Giuseppe e della sua Sposa, e come mal si appongano coloro che vi hanno veduto celebrati gli sponsali; i quali neanche hanno badato che innanzi a questa rappresentanza è figurato il sogno di Giuseppe, nel quale ode dall'Angelo che non tema di accogliere in casa la Sposa, perchè ella è gravida per opera divina. Osservisi per altro, come il porre le mani nelle mani altrui esprime anche il darsi ad altri per istrumento della sua volontà; e se ciò fassi coi potenti, significar può il riconoscere da loro di poter valere a qualche cosa Tal è il senso che si dà alla greca frase de' Settanta, i quali così tradussero il luogo di Ester (XIV, 8): *ἔθηκαν τὰς χεῖρας αὐτῶν ἐπὶ τὰς χεῖρας τῶν εἰδώλων αὐτῶν*, nel qual luogo la Volgata legge: *robur manuum suarum idolorum potentiae deputantes.* D'altra parte non consta che vi fosse costume di prestar giuramento in questo modo, ponendo cioè la mano sulla mano altrui; ed è questo il senso che altri vorrebbe dare al passo citato: ma gli antichi giuravano a Dio direttamente, o levando la destra al cielo (GEN. XIV, 22), e vi allude Iddio medesimo (EXOD. VI, 8; DEUTER. XXXII, 40), e vi si attiene l'Angelo veduto da S. Giovanni (APOCAL. X, 5, 6), o toccando l'ara; e quando giuravano agli uomini per Dio, sappiamo dalla Scrittura che il facevano, almeno in certi casi, toccando loro il femore. Giura così Eliezer ad Abramo (GEN. XXIV, 2): *θὲς τὴν χεῖρα σου ὑπὸ τὸν μηρόν μου καὶ ἐξορκιῶ σε κύριον τὸν θεὸν τοῦ οὐρανοῦ καὶ τὸν θεὸν τῆς γῆς.* (*Ibid.* 9): *καὶ ἔθηκεν ὁ παῖς τὴν χεῖραν αὐτοῦ ὑπὸ τὸν μηρόν Ἀβραὰμ τοῦ κυρίου αὐτοῦ, καὶ ὤμοσεν αὐτῷ* (Tav. 114, 4). E giura Giuseppe a Giacobbe, col rito prescrittogli dal padre d'imporre la mano sul femore di lui, che trasporterà le sue ossa fuori dell'Egitto e le deporrà nel sepolcro dei suoi padri (*ibid.* XXVII, 29): *ὑπόθες τὴν χειρά σου ὑπὸ τὸν μηρόν μου;* (vers. 31): *εἶπε δε· Ὄμοσον μοι· καὶ ὤμοσεν αὐτῷ.*

In altro senso ancora prendesi per la mano, che è quando si vuol raccomandare, come fece Nepoziano (HIER. *Ep.* 60 *ad Heliod.*) che, *apprehensa avunculi manu, hanc, inquit, tunicam qua utebar in ministerio Christi, mitte dilectissimo mihi.* Si prende anche la mano per ammonire; e così S. Girolamo si esprime, dove scrive al monaco Rustico (*Ep.* 125 *ad Rustic.*), tutto quello che io bramo insinuare nell'animo tuo, prendendoti per mano, è: *totum quod, apprehensa manu insinuare tibi cupio.* Nelle guarigioni miracolose e nel risuscitare i morti il Redentore vedesi talvolta, e così anche S. Pietro, prender per mano il malato o il defunto (Tavv. 412; 376, 4; 400, 4), e quando vedesi la mano celeste prender per mano, il senso è che assume al cielo (Tavv. 361, 4; 459, 3). La mano si pone sull'omero altrui per richiamare a sè, e in tal modo spiegherassi il gesto di quel personaggio che sta accanto ad Adamo (Tavv. 313, 4; 318, 1; 381, 4) presso l'albero dopo la caduta. È anche un segno di affezione, come quando Gesù, in uno dei sarcofagi di S. Massimino (Tav. 368, 3), mentre sostiene colla destra il braccio del giovane orante, il carezza ancora imponendo la sinistra sull'omero di lui. In altro sarcofago (Tav. 361, 2) la donna pone la destra sull'omero di suo marito. Il prendere altrui pel braccio è segno di arrestarlo; nel qual senso vediamo atteggiati gli sgherri più volte, quando arrestano S. Pietro, e talvolta uno dei seniori che ritiene Susanna (Tav. 377, 3): il qual gesto non deve però confondersi con quello che adoperasi per sostener le braccia della donna orante. L'Angelo arresta Abramo, prendendolo pel braccio col quale impugna il ferro (Tav. 314, 6), e l'arresta egualmente, sebbene con altro intendimento, quel personaggio ora imberbe, ora calvo e barbato, che gli prende la mano colla quale ritiene Isacco (Tavv. 364, 2; 396, 7).

L'appoggiare la mano o il braccio sulla spalla altrui è gesto proprio dei confidenti e degli uguali fra loro: ma quando il fa qualcuno di condizione superiore, deve interpretarsi qual segno di dignità maggiore.

Cingere col braccio il collo altrui in guisa che la mano posi sulla spalla di lui, è segno di favore.

Nel musaico di S. Prassede (Tav. 286) i due Principi degli Apostoli abbracciano in tal guisa le due vergini sorelle Prassede e Pudenziana, e quando nel musaico di S. Lorenzo il Papa Pelagio (Tav. 271) è così abbracciato da S. Lorenzo, e in quello di S. Cecilia (Tav. 292) Papa Pasquale I è così amorevolmente tenuto dalla Santa, a cui ha edificato la Basilica, e quando nel musaico della Basilica di S. Marco (Tav. 294) il santo Pontefice Gregorio IV è in siffatta guisa favorito dall'Evangelista in cui onore ha adornato quell'absida. Questo medesimo gesto indica protezione e patrocinio, allorchè si vede nella scultura un Apostolo, che tenendo la mano sul dosso or del cieco nato (Tav. 367, 2), or della Cananea (Tav. 319, 1), or dell'emorroissa (Tav. 334, 1), li mena dinanzi a Cristo, implorando per loro la grazia desiderata.

Il personaggio che presiede agli sponsali talvolta è figurato in atto di tener abbracciati i due sposi, il che dinota che gli unisce (Tav. 346, 1). Vedesi in tal atto Ietro, che insieme congiunge i due giovani sposi, Mosè e la figlia Seffora (Tav. 204, 2). Talvolta è in tale atteggiamento la *Concordia:* ciò è l'unione di due Imperatori; sul quale argomento si suol citare un passo tratto da un sermone di Severiano Gabalitano, attribuito a S. Pier Crisologo, che però si trova anche stampato a pagina 131, sermone 149, nelle opere di questo Padre (vedi anche il tom. III delle *opere di* S. CRISOSTOMO, ed. MONTFAUCON, pag. 140), nel quale ei descrive e spiega a un tempo il gruppo da me citato e che è pregio dell'opera riportar qui per intero: *Sicut frequenter,* ei dice, *fieri videmus, ubi regum vel fratrum tabulae depinguntur, ut inter utrosque unanimitatis declarentur insignia, artifex pictor femineo habitu post tergum utriusque Concordiam statuit, quae brachiis suis utrumque complectens indicet, quod hi qui videntur corporibus separati sententiis et voluntate conveniant, ita nunc pax Domini media assistens et utrumque nostrum gremio palpante connectens discreta corpora in unum convenire animum ulnis iungentibus docet.* È solenne e tipico nelle profane opere d'arte il modo di figurare le tre Grazie sorelle insieme abbracciate e l'una all'altra congiunta, come è proprio delle Ore e delle divinità consorti e degli esseri terreni il tenersi per mano.

Gli oratori servivansi della mano distesa e orizzontale per raccomandare agli uditori il silenzio: *ἡσυχάζοντες τῇ χεῖρι τὸν λεών.* Persio, al verso 8 della Satira IV, descrive questo gesto, mettendoci innanzi l'oratore che intima alla turba di tacere:

> *Fert animus calidae fecisse silentia turbae*
> *Maiestate manus.*

Ciò facevasi colla destra:

> . . . . . . *dextraque silentia iussit,*

scrive Lucano (*Phars.* I, 297); e questo gesto accompagnavasi col moto della mano che si abbassava: il che parmi significhi Erodiano colla locuzione *κατασιγάζειν*, ove dice: *τῷ τῆς χεῖρος νεύματι τὸν δῆμον κατασιγάζει*: perocchè egli è noto qual valore si abbia il *κατὰ*, e come i Greci esprimano questo gesto di acquetare con le parole *κατασείειν τῇ χεῖρι*, ovvero *τὴν χεῖρα*, significando il muovere in giù abbassando più volte la destra aperta (POLYB. *Hist.* I, 78; LUC. *Act.* XII, 17; XIII, 16; XIX, 33; XXI, 40). Ond'è che lo scoliaste di Persio al luogo citato annotò: *Locuturi tacere iubent moventes manum.* Una pittura del cimitero di S. Ermete (Tav. 83, 1) ci dà esempio di questo atteggiamento nel personaggio sedente sopra eccelsa cattedra con volume svolto nella sinistra e la destra distesa, aperta e orizzontale.

Quando gli oratori inclinando il capo sull'omero destro stendono la mano col pollice eretto, allora, dice Quintiliano, si atteggiano col gesto proprio delle statue, che chiamasi gesto del pacificatore (XI, 3): *Fit et ille habitus, quo esse in statuis pacificator solet, qui inclinato in humerum dextrum capite, brachio ab aure protenso, manum infesto pollice extendit, qui quidem maxime placet his qui se dicere sublata*

manu iactant. Nel lessico del Furlanetto stampato in Lipsia, gli editori alla parola *Digitus,* pagina 80, dicono che il gesto del pacificatore è quello di chi parla con tre dita spiegate: ma questo non è certamente il concetto di Quintiliano, il quale chiama l'atteggiamento delle tre dita spiegate, gesto di chi parla, come ho dichiarato di sopra. Qui invece le due caratteristiche del gesto notate da lui nel testo citato sono il *pollex infestus* e la *manus extensa.* Le quali se non bastassero a darcene una chiara idea, ce la darebbero i monumenti, nei quali poichè i commentatori di Quintiliano affermano non essere riusciti a trovare esempio, avvertiamo che ve ne sono; e che già uno ne ha citato Ottone Iahn, illustrando il predetto luogo di Persio (pag. 168), nella statua equestre di Marco Aurelio. Quivi si vede l'Augusto distendere la destra col pollice *infesto,* cioè eretto. Sensibile vi appare anche l'inclinazione del capo verso l'omero destro, e il braccio *ab aure* disteso.

Altro è pertanto il gesto, e da quello del pacificatore diverso, che gli antichi facevano *elata dextra,* e riputavano esser segno di buon augurio e di felicità. A questo si deve riferire il passo di Ammiano (XXVI, 2), che il Iahn parmi non bene alleghi a confronto del gesto detto del pacificatore. Ivi narra Ammiano, che Valentiniano volendo parlare all'esercito, cominciò coll'elevare la destra in quel modo che giudicavasi augurio di felicità: *elata prospere dextra.* Tennesi anche per segno di salute il tendere la destra ad alcuno, come si può dedurre da un luogo di Procopio (*De bello pers.* lib. II, cap. 13), ove narra che Cabude cavalcando coi Magi verso Edessa, dimandò loro se quella città poteva essere presa, e in dir ciò la mostrava colla sua destra. Allora i Magi gli risposero, che non si sarebbe potuta prendere per veruna maniera, da poi che egli aveva a lei stesa la destra; il qual gesto era simbolo di salute e non di sciagura, qual sarebbe stata il prenderla colla forza delle armi: *Ἀλλ' Ἐδέσης μὲν ἀγχοῦ γενόμενος τῶν μάγων ἀνεπυνθάνετο εἰ οἱ ἁλώσιμος ἡ πόλις ἔσται: δείξας τῇ δεξιᾷ χειρὶ τὸ χωρίον αὐτοῖς· οἱ δὲ αὐτῷ τὴν πόλιν ἁλώσεσθαι οὐδεμιᾷ μηχανῇ ἔλεγον, τεκμοιρόμενοι, ὅτι δὴ τὴν δεξιὰν αὐτῇ χεῖρα προτείνας οὐχ ἁλώσεως ταυτῇ, οὐδὲ ἄλλου ὁτουοῦν χαλεποῦ ξύμβολον, ἀλλὰ σωτηρίας διδοίη.*

Dal gesto di appressare la mano o l'indice e il pollice congiunti alle altrui labbra, o alle proprie, del quale abbiamo parlato di sopra, passiamo a dichiarare l'altro gesto che si fa appressando l'indice alle labbra proprie, o premendole con esso, che solo si tiene spiegato. È certo che gli antichi significarono il silenzio col dito indice nel doppio modo indicato. Imperocchè in tal attitudine vedevasi rappresentata la dea Angerona descritta da Macrobio (*Saturn.* III, 9), la quale, dic'egli, era nell'atto d'intimar silenzio col dito appressato alla bocca: *Digito ad os admoto, silentium denuntiabat.* E non altrimenti ci è descritto da Marziano Capella (lib. II) un certo giovane, il quale ammoniva che si facesse silenzio: *Quidam redimitus puer compresso digito salutari silentium commonebat:* nel qual luogo sembra che avrebbe dovuto dire: *ore compresso digito salutari.* E quando Apuleio nelle Metamorfosi (lib. I) volle esprimere che un giovane dimandò si tacesse, scrisse: *Ille digitum a pollice proximum ori suo admovens: tace, tace, inquit.* Ho notato nei monumenti un doppio modo di portare il dito alla bocca, che si fa quando si pone un sol dito qual freno verticalmente sulle labbra, le quali sono con ciò compresse, *comprimuntur digito,* e come disse Giovenale (I, 160), *digito compescitur labellum,* ovvero quando vi si appressa soltanto la punta estrema; il qual gesto non significa intimar silenzio ad altri, ma a se stesso, osservando il secreto. Sulla cassa d'avorio di Brescia (Tav. 445) Giuda si avvicina al Getsemani colla punta dell'indice sulle labbra, significando così che occultamente vi arriva e di nascosto colla coorte. Nel codice di Zagba (Tav. 133, 1) vedesi una pittura che esprime tre Apostoli posti di fronte e cinti da un bianco nimbo contornato turchino, il che nelle rappresentanze di quel codice non ha altro esempio: alle loro spalle appare un alto monte. Non sarebbe possibile spiegar questa scena tanto singolare se non

ce ne porgesse il filo l'atteggiamento di colui che sta in mezzo, ed ha il dito alla bocca. Per me non v'ha dubbio che siano Pietro, Giacomo e Giovanni pur ora discesi dal monte e tuttavia rischiarati dalla luce che gl'involse e atterrò nella trasfigurazione di Cristo; ai quali egli, scendendo con loro dal monte, intimò che a niuno raccontassero quel mirabile avvenimento: *nemini dixeritis*. Non è Cristo che loro ingiunga di non raccontare, ma uno di essi che significa l'ordine avuto di serbare il secreto.

Altro gesto è il calcare la mano sulla bocca, significando in tal modo lo stupore della mente, che vieta di parlare. Giobbe dice (cap. XXI, 5) agli amici, guardatemi e stupite, ponendo la mano sulla vostra bocca: *εἰςβλέψαντες εἰς ἐμὲ θαυμάσετε, χεῖρα θέντες ἐπὶ στόματι*: i Settanta leggono: *ἐπὶ σιαγόνι*, cioè sulla mascella. Ma Simmaco ha espresso l'effetto dello stupore, che è quello di far ammutolire; e però in luogo di *θαυμάσετε* traduce *ἄφθογγοι γίνεσθε*, e così deve interpretarsi ciò che vuol dire Giobbe in questo luogo: perocchè altrove, al capitolo XXXIX, 34, egli il significa chiaramente dicendo: « Ma che posso io rispondere a ciò? porrò adunque la mano sulla mia bocca »: *ἐγὼ δὲ τίνα ἀπόκρισιν δῶ πρὸς ταῦτα; χεῖρα θήσω ἐπὶ στόματι μου*. La medesima allusione fa l'Ecclesiastico (V, 14) colle parole: « La tua mano stia sulla tua bocca »: *ἡ χεῖρ σου ἔστω ἐπὶ τῷ στόματι σου*. Questa frase di por la mano sulla bocca divenne proverbiale, e se ne serve S. Aldhelmo (*Ep.* 7), dove non senza alludere ai citati passi, volendo dire mi tacerò, scrive: *Si aliud vos sentire ostenderitis, ego manum ad os meum ponam.*

CAPITOLO VIGESIMO

DELLE MANI VELATE

Alcuna cosa ho detto di sopra dell'uso di velare le mani; or ne parlerò più largamente. Tennero gli antichi per segno di venerazione e di modestia il celare le mani: ed è notissimo che per ciò appunto i giovani oratori greci e latini occultarono e contennero il braccio e la mano sotto la sopravvesta. A questa ottima usanza allude fra i Latini Cicerone (*Pro Coelio,* cap. 5), ove dice: *Nobis quidem olim annus erat unus ad cohibendum brachium toga constitutus;* e ne parla apertamente Seneca (*Exc. contr.* V, 6): *Apud patres nostros qui forensia stipendia auspicabantur nefas putabant brachium extra togam exerere:* fra i Greci se ne hanno buone testimonianze in Eschine (*Timarch.* 4), ove afferma che a Pericle, a Temistocle, ad Aristide, a Solone, quando parlar dovevano, sembrava una specie di arroganza il tenere il braccio fuori del pallio, e se ne guardavano: *τὴν χεῖρα ἔξω ἔχοντες λέγειν, τότε τοῦτο θρασύ τι ἐδόκει εἶναι καὶ εὐλαβοῦντο αὐτὸ πράττειν*: e in Plutarco, ove nomina segnatamente Focione e Pericle *(Parall. polit.)*, i quali contenevano aringando la mano dentro il pallio, e non fuori di esso: *τὴν χεῖρα συνέχειν ἐντὸς τῆς περιβολῆς οὐδὲ ἐκτὸς ἔχειν*, e ricorda sì bel costume per rimprovero dell'età sua, quando tutti noi, dic'egli, usiamo aringare col braccio fuori del pallio: *ὃ νυνὶ πάντες ἐν ἔθει πράττομεν.* Quintiliano, parlandone come di antico latino costume, sembra dire, che ai tempi suoi fra essi più non ne rimanea vestigio: *Quorum brachium, sicut Graecorum, veste continebatur.* Ma se tale usanza di aver le mani coperte fu dismessa dagli oratori, non ebbe perciò a cessare interamente, perchè si ritenne in altre pratiche della vita civile, qual'erano specialmente il portare o ricever doni, ove faceva mestieri di modestia e di rispetto. Ne abbiamo un saggio in Ammiano Marcellino, il quale narra (*Hist.* lib. XVI) che era costume dei palatini di prendere i donativi imperiali colle mani velate dalla clamide: e quando uno di coloro i quali dicevansi *agentes in rebus* si presentò a Giuliano a mani svelate, sentissi rimproverare da lui acerbamente,

quasi non si fosse presentato a ricevere ma a rapire: *Inductis quadam solemnitate agentibus in rebus in consistorium, ut aurum acciperent, inter alios quidam ex eorum consortio non ut moris est expansa chlamyde, sed utraque manu cavata suscepit. Et imperator: rapere, inquit, non accipere sciunt agentes in rebus.* Questo testo fu ben a proposito citato dal P. Alessandro Wilthemio (*Luciliburgensia*, ed. Luxemburgi, 1842, pag. 167), spiegando ivi il costume dei cristiani di così dipingere e scolpire le imagini di coloro che portano i libri divini e i vasi sacri, o sia che li offrono in dono. Così vanno talvolta i Magi ad offrire i loro doni, e quasi per tutto nelle pitture e sculture sacre, coloro che portano a Cristo le loro corone, ovvero con esse si mostrano alla Vergine e ai Santi protettori per essere presentati al trono di Cristo. Hanno inoltre le mani velate quelli che pregano, ovvero ricevono doni. Prega in tale atteggiamento il Centurione, e la Cananea colle mani velate prende e bacia la destra del Signore (Tav. 315, 1); e nel codice di Vienna Giacobbe vedesi aver le mani coperte per riverenza dell'Angelo che gli parla (Tav. 114, 3); e nel codice di Cosma Mosè e Saulo prostesi a terra (Tav. 144, 1; 152, 1) sono atteggiati in tal guisa. Raro è del resto il vedere a mani velate Mosè nell'atto che riceve da Dio la missione, ovvero la legge (Tavv. 143, 1; 144, 1; 261, 4); e frequentissimo è per converso, o, per vero dire, non è mai altrimenti figurato Pietro, quando Cristo gli porge il volume, ovvero le chiavi, ed egli l'accoglie nel seno del pallio. La quale scena io misi già a confronto con la simile rappresentanza scolpita sul disco d'argento trovato tempo fa in Ispagna, ove l'Imperatore Teodosio, sedendo in trono in mezzo ai suoi figli e corteggiato dalle quattro guardie palatine, chiamate dalle aste di che erano armate ῥομφαιοκράτορες, è nell'atto di dare il volume dei suoi mandati ad uno dei vicarii delle Spagne, che il riceve nel seno della clamide. Un secondo esempio di tal natura è figurato sopra un bollo di piombo dato da me alla luce tra i piombi antichi del Cardinale Altieri; ivi il personaggio onorato dall'Augusto riceve il volume nei seni del pallio.

CAPITOLO VIGESIMOPRIMO

DELLA ESPRESSIONE

Dagli atteggiamenti della persona si distinguono i movimenti del volto, e questi vanno intesi propriamente sotto il nome generale di espressione, la quale si divide in due parti; l'una riguarda il carattere della persona presa a rappresentare, l'altra gli affetti, o sia i movimenti muscolari che li appalesano. I Latini non ebbero altri vocaboli che *os* e *vultus*, coi quali significavano il carattere e i movimenti o sia affezioni: ai Greci parve doversi dire *ἦθος, τὸ ἐπὶ προσώπου ἦθος, τὸ ἐπιφαινόμενον ἦθος* (di che vedi Isacco Casaubono *ad* Theophrasti *Charact.* pag. 203); e Plutarco *in Alex.*, il quale scrisse, che l'ἦθος si manifesta dalle forme e figure che il volto prende: *τὰ περὶ τὴν ὄψιν εἴδη, οἷς ἐμφαίνεται τὸ ἦθος.*

Gli antichi, quando vogliono esprimere alcuna passione dell'animo, si tengono generalmente lontani da certi effetti di essa troppo apparenti ed esagerati, che sfigurano la bellezza: essi accennano piuttosto, evitando quelle alterazioni che recano ai riguardanti pena e fastidio. Indi nasce quella calma e riposo che sogliamo ammirare nel loro stile: ma non per questo si sente meno la gioia, il lutto, il dolore, la rabbia, l'indignazione, il disprezzo, la compassione, l'amore, la modestia, la rassegnazione, la speranza e ogni altra affezione dell'animo.

Ogni carattere ha il suo proprio movimento, e però la passione altrimenti dovrà esprimersi in una persona di carattere nobile, che in un uomo di maniere volgari e plebee, o comuni. Il pianto del fanciullo Beniamino sarà diversamente espresso dal pianto di Giuseppe, uomo maturo; la modestia di una timida verginetta non sarà quella di una matrona. Altrimenti fisserà gli occhi a terra la Vergine all'annunzio dell'Angelo, che una donna sdegnata, sia essa una Medea, sia una Minerva, quale ce la dipinge Virgilio (*Aen.* I, 482) in atto di torcere altrove il viso e tener gli occhi al suolo fissi:

Diva solo fixos oculos aversa tenebat.

Il volto dimesso esprimer suole l'umiltà, e la testa alta e il volto supino, *vultus resupinus*, e come il disse Tertulliano (*De orat.* 12), *in audaciam erectus*, significa orgoglio e arroganza. Quando si vuol dimostrare pietà e misericordia, facciasi il capo alquanto inchinato a destra o a sinistra, *modice ad laevam vel dextram inflexum*, secondo Quintiliano: ma il capo inchinato davanti, *caput obstipum*, sarà indizio di sgomento (Hor. II, *Sat.* V, 92):

Stes capite obstipo multum similis metuenti;

e di sciagura, quando insieme gli occhi si hanno fissi a terra (Pers. III, 80):

Obstipo capite et figentes lumine terram.

Le palpebre e le ciglia, quando flettono meno, rappresentano la bontà e l'amore; quando più s'incurvano e inarcano, esprimono il corruccio, la maestà e la dignità della persona, ed anche l'orgoglio, che ivi specialmente risiede, onde i Latini il dissero *supercilium*. La maestà e la dignità si esprime ancora facendo che la pupilla dell'occhio non tocchi la palpebra inferiore. La pupilla isolata esprime l'estremo raccapriccio. La fronte rugosa è un carattere proprio di chi è rigido e severo; dassi anche per indizio dell'età senile, e però lo scultore del famoso gruppo rappresentante le tre Divine Persone, a tal indizio volle si riconoscesse il Padre. Le rughe sono ancora un'espressione degli animi sopraffatti da cure e sollecitudini; tale è di frequente il carattere dell'Apostolo Paolo, il quale di fatti ci rappresenta molto vivamente le sue cure giornaliere e il pensiero che si prendeva di tutte le Chiese: *instantia mea quotidiana sollicitudo omnium ecclesiarum*. Vedasi anche in alcuni marmi l'assessore di Pilato colla fronte corrugata e le dita conserte in segno della perplessità e dell'imbarazzo che prova nel giudicare la causa. Le labbra non son mai semiaperte, neanche in coloro che parlano, nè la bocca si spalanca se non quando fa d'uopo esprimere che alcuno grida: a questo segno abbiamo riconosciuto (Tav. 80, 2) che i due giudici che presero in mezzo Susanna, dei quali si legge che chiamarono ad alta voce, *exclamaverunt senes*, erano quei medesimi che poi la dichiararono rea, ponendole in capo le mani. Nell'angoscia dell'animo il labbro superiore e le ciglia si contraggono, e con tale espressione la Vergine e S. Giovanni vedonsi allato a Cristo Crocifisso, nella pittura del cimitero di S. Valentino (Tav. 84, 2), e parimente le due donne oranti del cimitero di Trasone, così atteggiate (Tav. 73, 1), dimostrano il pentimento delle loro colpe, mercè del quale hanno conseguito il perdono.

LIBRO TERZO

DEL SIMBOLO

CAPITOLO PRIMO

ORIGINE DEL SIMBOLO

Il simbolo è un segno visibile, dal quale argomentiamo alcuna cosa che ai sensi non è manifesta. Vi ha dei segni naturali, come il fumo è segno del fuoco; e dei segni soprannaturali, come il miracolo è segno della virtù superiore alla natura: e però nella Scrittura anche i miracoli si dicono segni. Vi ha dei segni, dei quali ci è maestra l'esperienza: così quando vediamo un cane a noi noto, che suole accompagnare il suo padrone, noi facciamo congiettura che il padrone tosto arriverà. Segni convenzionali diciamo quei che sono stabiliti dal mutuo consenso, qual fu il funicello rosso messo da Raab fuori della finestra di sua casa.

L'apprendere un oggetto che non vediamo, per mezzo di un oggetto che vediamo, è conseguenza di un confronto o collazione che fa il nostro intelletto; e poichè i Greci dicono *συμβάλλειν* ciò che noi diciamo confrontare, indi è nato che il *σημεῖον*, segno che noi conferiamo, si prenda per *σύμβολον*, simbolo. Ma, quando si vuol parlare propriamente, il simbolo, *σύμβολον*, è solo quel segno nel quale l'intelletto scorge un'analogia con altra cosa, sia che derivi dalla natura, come la colomba è simbolo della semplicità, l'agnello della mansuetudine; sia che abbia origine dalla illazione fondata sopra principii certi Tal è il significato che la Chiesa ammaestrata da Cristo dà agli avvenimenti dell'antico Patto; i quali tutti, come scrive S. Paolo, erano figura, simbolo di ciò che doveva avverarsi nel nuovo Patto: *omnia in figura contingebant illis.* Niente v'è di più chiaro dell'esempio allegato del funicello rosso: perocchè la storia racconta che esso fu un segnale convenuto fra le spie di Giosuè e la donna di Ierico, che diede loro alloggio, affinchè nell'assalto e nella presa della città quella casa fosse risparmiata e ne andassero salve le persone: ma i SS. Padri vi

riconoscono una profezia, e in prima S. Clemente romano (I *ad Cor.* XII) dichiara, che quel funicello rosso sospeso era figura della Passione di Cristo, per la quale si salvano coloro che credono e sperano in lui. E questo medesimo senso profetico a quel segno è attribuito di poi da S. Giustino (*Dial. c. Tryph.* n. III), da S. Ireneo (*adv. Haeres.* IV, 20, 12), e da altri. Consta dunque che quel funicello rosso ha un senso storico nel quale è un segno convenzionale, ed un senso profetico nel quale è un simbolo.

Ciò peraltro non vuol dire che d'ogni particolare si possa presumere un senso profetico, e neanche intendo asserire, che ogni avvenimento si abbia un unico senso profetico. I SS. Padri e gli artisti che ne seguono gl'insegnamenti, fra i molti sensi dei quali è feconda la divina parola, sogliono additare e seguire quelli che alle condizioni della società cristiana, nella quale vivono, sembrano loro più opportuni.

È evidente che il simbolo non rappresenta il nesso od analogia fra il sensibile e l'intelligibile; ma il trovare e conoscere questo nesso dev'essere operazione della facoltà conoscitrice, la quale non potrà mai raggiungerlo, quando è illativo, se non le consta almeno in generale l'intenzione di chi l'ha introdotto. Indi deriva che la dimostrazione del senso profetico o si fa coll'aiuto della tradizione scritta, ovvero col soccorso della tradizione monumentale, che sono le solite vie per le quali giugniamo a ritrovare i profetici sensi smarriti.

Nel nuovo Testamento oltre alle parabole ed allegorie sì sovente rappresentate dall'arte, v'è anche un senso simbolico nelle operazioni di Cristo segnatamente miracolose, generalmente riconosciuto e dichiarato dai SS. Padri. Questo senso avidamente raccolsero fin da principio dagli scritti dei SS. Padri ed ebbero di mira gli artisti, come ce ne fan fede i monumenti, allorchè ci poniamo ad esaminarli colle regole dell'artistico linguaggio. Esso dunque si spiega col riscontro dei testi, si trova coll'analisi delle leggi predette, e quando si può si deriva. L'origine di questo simbolismo non deve cercarsi, a parer mio, nella così detta disciplina dell'arcano, nata dopo e ristretta generalmente ai soli riti sacramentali, e alla dottrina che in quelli racchiudevasi, e alle cagioni che li trasformavano in sacri e religiosi.

La prima volta che leggiamo essersi suggerito ai fedeli l'uso dei simboli, si è alla metà circa del secol terzo, quando Clemente d'Alessandria esorta a schivare ogni imagine di pagana divinità ben anche sulle pale degli anelli. Il S. Padre, nel libro III del Pedagogo, capitolo 11, prende a trattare di tutt'altro che dell'arcano: egli insegna qual debba essere l'abbigliamento di un cristiano, e avendo detto in generale che dev'essere modesto, passa poi in particolare a prescrivere alcunchè intorno al taglio dei capelli e della barba negli uomini, e agli ornati delle donne, nelle quali non approva segnatamente il traforo agli orecchi per sospendervi l'oro e le gemme: indi dando qualche istruzione agli uomini intorno alla maniera di portare gli anelli alle dita, in tal occasione li avverte di escluderne le pietre che portassero incise figure idolatriche, e siano, dice, da noi in quella vece adoperate pietre incise, che dovendo servire di suggelli, rappresentino colombe, pesci, navi col vento in poppa, o una lira musicale di cui si serviva Policrate, o anche un'ancora nautica che Seleuco usava sul suo anello; e soggiugne: se voi farete uso di un suggello che rappresenti un uomo che pesca, sarà ben fatto, perchè ci ricorderà l'Apostolo e coloro che egli rigenerò tirandoli fuori dell'acqua: *Αἱ δὲ σφραγῖδες ἡμῖν ἔστων πελειάς, ἢ ἰχθὺς, ἢ ναῦς οὐριοδρομοῦσα, ἢ λύρα μουσικὴ ᾗ κέχρηται Πολυκράτης, ἢ ἄγκυρα ναυτικὴ ἣν Σέλευκος ἐνεχαράττετο τῇ γλυφῇ. Κἂν ἁλιεύων τὶς ᾖ, ἀποστόλου μεμνήσεται, καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπωμένων παιδίων· οὐ γὰρ εἰδώλων πρόσωπα ἐναποτυπωτέον, οἷς καὶ τὸ προσέχειν ἀπείρηται.* La maniera che il celebre catechista di Alessandria tiene in proporre questi soggetti per le pietre di anello dimostra, che egli non intende proporli per tessere di ricognizione, quantunque sia manifesto

dalla suggerita interpretazione del pesce e dell'uomo che pesca, che anche la colomba, il pesce e la nave siano consigliati da lui nel senso allegorico nel quale si dovevano prendere, e che egli non ispiega perchè doveva essere già noto a tutti. La lira e l'ancora per converso non sembrano essere state prima introdotte nel simbolismo alessandrino, perocchè, a persuaderne l'uso, Clemente si giova della erudizione profana, allegando Policrate e Seleuco, i quali se ne erano una volta serviti, quando sarebbe dovuto bastare il nominarle: la lira inoltre non si sa che fosse mai adoperata come simbolo cristiano se non in mano ad Orfeo. Dei primi tre simboli, dei quali, come ho avvertito, non leggiamo alcuna spiegazione, possiamo nulladimeno congetturare, partendo dal terzo simbolo, cioè della nave a vele gonfie, che la colomba e il pesce allegorizzar dovevano nella mente dello scrittore l'anima senza macchia, l'anima rigenerata nelle acque del battesimo, come la nave significar doveva l'anima che felicemente entra nel porto di salute; e forse per lui la lira avrebbe potuto significare la dottrina evangelica, e l'ancora esser segno della speranza in Dio della nostra salute: ma quanto al pesce sembra certo che egli altro senso non gli desse che l'accennato da me; perocchè in questo senso medesimo egli spiega il pesce preso all'amo, a cui dà il nome di παιδίον, infante e fanciullo, col qual vocabolo egli allude al neofito, o sia al cristiano di recente battezzato.

CAPITOLO SECONDO

IL PESCE E LA CROCE

Il simbolico senso del pesce per significare l'incarnazione del Verbo doveva intanto essere in voga, senza di che non sarebbesi potuto trovare il senso enimmatico e proprio della scuola alessandrina nell'ingegnosa acrostichide del carme sibillino. Ad intender come lo scrittore di quel poema, volendo parlare di Cristo in un'acrostichide, non si servisse dello spontaneo nome proprio di IHCOYC ovvero XPICTOC, ma prescegliesse invece IXΘYC e CTAYPOC, è di logica necessità il presupporre che l'umanità redentrice del Verbo fosse già adombrata sotto la simbolica figura dell'*ichthys*, accostato alla croce; perocchè, se il pesce avesse simboleggiato il fedele soltanto, il poeta non avrebbe potuto assumere l'acrostichide *ichthys* per sostituirla al nome di Cristo. Era quindi al secolo secondo nella Chiesa di Alessandria doppio il significato del pesce; nè mi par difficile il conoscere come quest'allegoria, che relativamente al fedele è chiara e sicura, sia stata applicata a Cristo, se si riguarda l'umana natura da lui assunta. Leggesi in fatti nell'Omelia 36 di Teofane Cerameo (ed. Lut. Paris. 1644, pag. 256), che quel pesce messo sulle brace e apprestato da Cristo ai sette discepoli, era imagine dell'umanità assunta, la quale nuotava come pesce nelle acque salse del mare senza ombra di colpa: *ὁ δ' ἐπικείμενος ἰχθὺς τῇ ἀνθρακίᾳ εἰκὼν ἦν τοῦ προσλήμματος... ἰχθύος δὲ τρόπον ἐν τῇ τοῦ βίου θαλάσσῃ ἐπολιτεύσατο τῆς ἁλμυρᾶς ἁμαρτίας διαμεῖναν ἀμέτοχον*; e nell'Omelia 39 (pag. 176): *καὶ τὸ εἶδος τῆς βρώσεως ἐναργὲς τῆς οἰκονομίας τεκμήριον, ἰχθύος ὀπτοῦ μέρος καὶ ἀπὸ μελισσίου κηρίου· ἰχθύος μὲν ὅτιπερ ἀνθρωπήσας καὶ ἐν τῇ θαλάσσῃ τοῦ καθ' ἡμᾶς βίου γενόμενος τῆς ἁλμυρᾶς ἁμαρτίας ἔμεινεν ἄγευστος, ὃν τρόπον ὁ ἰχθὺς τῆς θαλαττίας ἅλμης τερεῖται ἀμέτοχος.*

Ciò che ho di sopra per logica deduzione argomentato riguardo al pesce simbolico, o enimmatica

figura di Cristo Salvatore, riceve una dimostrativa confermazione dalla medesima acrostichide sibillina, se si considera che appresso al nome ΙΧΘΥC segue immediatamente CΤΑΥΡΟC; la qual voce, messa in caso retto e però non legata in sintassi colla precedente, chiaro ne avvisa doversi riportare all'uso invalso di mettere il pesce accanto alla simbolica croce, significando così il pesce la carne di Cristo crocifisso. Quindi è che il vocabolo σωτὴρ, redentore, vedesi incluso nella acrostichide dell'*ichthys,* in quella guisa medesima che nello *stauros,* la cui ultima sigla raccapitolante in sè il senso dei due simboli, è spiegata appunto così: Salvatore immortale re per noi crocifisso:

Σωτὴρ ἀθάνατος βασιλεὺς ὁ παθὼν ἕνεχ' ἡμῶν.

Tenendo ciò per istabilito, passo a dichiarare il molteplice uso di questi due simboli, e piacemi cominciare da quello della croce. Debbo però avvertire i miei lettori fin dal principio, che quando io dico *croce,* non intendo già di parlare del patibolo, sul quale ascese il Redentore del mondo, la cui material forma la prisca età non intese di rappresentare; ma sì di quel simbolo, che nell'antico Testamento prefigurò la croce, secondo la concorde testimonianza dei SS. Padri. Nè senza un grave motivo: perocchè era di somma importanza richiamare con quel simbolo ad ogni passo le profezie della croce, a fin di convincere gli Ebrei e di persuadere i Gentili, dei quali due popoli componevasi la Chiesa primitiva.

Quel simbolo di croce, che volgarmente chiamasi *croce equilatera* e *croce greca,* e consiste di due linee incrociate in qualunque modo, non ha veruna somiglianza col patibolo usato dai Latini e dai Greci; nè si è mai veduto adoperato al supplizio dei rei nelle regioni di Oriente. I popoli antichi l'hanno avuto come segno di salute, non si sa per quale tradizione, e si trova nei loro monumenti in forma decussata +, e talvolta colle quattro estremità allargate ✚. Di questo segno ancora fanno uso allorchè vogliono rappresentare una stella, che d'ordinario figurano a più raggi; v'è anche una croce che dicesi *gammata,* ⊹, quasi constasse di quattro gamma greci uniti alla base. Potrebbe ben essere che la profetica stella di Balaam, prenunziata come segno di salute, abbia dato origine al tradizional segno, del quale non si è finora saputo l'origine.

Il simbolo cristiano che dicesi *croce quadrata* ed *equilatera* trovasi comunemente figurato nei cimiteri di Roma in forma corsiva, nella quale la linea traversa non taglia la verticale ad angolo retto, ma obliquamente; e talvolta ambedue le linee sono oblique, sicchè riman dubbio se valer debba la croce, ovvero il greco elemento X, iniziale del sacrosanto nome di Cristo, Χριστός. Ma quando la croce quadrata è di regolar forma, la linea traversa taglia la verticale ad angolo retto; della quale figura il più antico esempio di epoca certa, che io mi abbia, è in un bronzo di Massenzio, coniato nella zecca di Aquileia, che sarà da me dato nella serie delle monete portanti segni di cristianesimo (Tav. 481).

Il confronto di questo segno colla croce, della quale perciò divenne simbolo, parmi doversi cercare nell'ideografia fondamentale della croce romana, la quale rappresenta essenzialmente un legno attraverso ad un altro legno. Tale fu la croce del Salvatore, anche a parere di coloro che stimarono essere stata della forma di un greco T, col cartello in asta aggiunto di sopra; laddove altri opinarono che quel cartello fu affisso sulla prominente parte della trave verticale. Il costume dei cristiani di segnarsi sulla fronte con questa croce era diffuso certamente per tutto alla fine del secondo secolo, quando Tertulliano il ravvisava predetto dal *signum Tau* che nella visione di Ezechiele (IX, 4) salvar doveva dalla strage coloro ai quali fosse scritto sulla fronte (III, *c. Marcion.*): *De qua Ezechiel; dicit Dominus ad me: Pertransi medio portae in media Ierusalem et da signum Tau in frontibus virorum: ipsa est enim littera Graecorum Tau, nostra autem* T *species crucis quam portendebat futuram in frontibus nostris.* La qual profezia erasi

cominciata a riconoscere in Ezechiele dacchè l'ebreo Aquila pubblicò ai tempi di Adriano la sua versione dei libri ebraici. Imperocchè il citato luogo di Ezechiele (IX, 4), והתוית תו, traslato dai Settanta *δὸς σημεῖον, da signum*, fu tradotto in quella nuova versione *σημείωσις τοῦ θαῦ, signum Thau* (Orig. *Hex.* I). A quanto pare, sul principio non si cercò qual forma avesse ai tempi di Ezechiele la lettera *thau,* ma invece si rivolse l'occhio alla greca lettera **T**, nella cui forma vedevasi espressa una cotal figura, che dai Greci, come dai Fenicii, dai quali i Greci l'avevano, denominavasi *thau.* Più tardi, e solo dopo la metà del secol terzo, dimandandosi tuttavia qual analogia passasse fra l'ebraica lettera *thau* e il segno di croce che i cristiani usavano farsi in fronte, udì Origene da un dotto Ebreo già convertito a Cristo, che l'antico alfabeto ebraico dava una forma alla lettera *thau,* simile del tutto a quel segno che i cristiani facevano sulla loro fronte. Il luogo è nelle opere di Origene edite dal Larue (1740, vol. III, pag. 424), e tradotto dal greco suona così: « Il terzo (era costui del numero di coloro che avevano creduto in Cristo) prendendo la parola disse: Le antiche lettere dell'alfabeto ebraico avere il thau di figura simile ad una croce, e che era quella una profezia di quel segno che dovevano fare i cristiani sulla lor fronte, e che tutti i fedeli fanno »: *τρίτος δέ τις φάσκων, τῶν δὲ εἰς τὸν Χριστὸν πεπιστευκότων, ἔλεγε· τὰ ἀρχαῖα σημεῖα ἐμφερὲς ἔχειν τὸ θαῦ τῷ τοῦ σταυροῦ χαρακτῆρι, καὶ προφητεύεσθαι περὶ τοῦ γενομένου ἐν Χριστιανοῖς ἐπὶ τοῦ μετώπου σημείου, ὅπερ ποιοῦσιν οἱ πεπιστευκότες πάντες.* L'osservazione dell'Ebreo oggi appare assai giusta, se riguardiamo l'antico alfabeto della nazione ebraica, al quale certamente si riferiscono le parole di lui. Perocchè esso solo ritiene l'arcaica forma decussata del thau +, X, che gli Aramei, i Fenicii e le colonie loro per l'ordinario non conservano, sostituendo invece il thau di questa forma ƒ, ƒ. Aggiungasi che questo segno decussato X, o sia thau ebraico, per antica tradizione facevasi ancora sugli occhi del sommo sacerdote ebreo, quando si consecrava (*Gem. Kericuth,* 77). La qual tradizione non vi è motivo di rifiutare, come osserva Adriano Relando (*Antiq. sacrae vet. hebr.* Lugd. Batav. 1612, pag. 141), specialmente perchè fa contro gli Ebrei medesimi, prefigurando essa la croce di Cristo.

CAPITOLO TERZO

LA CROCE SIMBOLICA E L' 'ΙΣΟΨΗΦΙΑ DEL ΡΩ

Indipendentemente dalla lettera ebraica *thau*, e prima che la versione di Aquila ne avesse dato appoggio, lo scrittore dell' epistola attribuita a S. Barnaba aveva richiamato la greca lettera T al mistico senso della croce: traendolo dal racconto dei trecento diciotto servi che Abramo circoncise: perocchè questi trecento diciotto, messi in cifra numerica greca, sono rappresentati da tre lettere, IHT (dieci, otto e trecento): e avvertite, dice lo scrittore, che prima son nominati i diciotto, e poi i trecento, perocchè nei diciotto, IH, sono le due iniziali del nome di Gesù, e nei trecento, T, la croce: *δηλοῖ οὖν τὸν μὲν Ἰησοῦν ἐν τοῖς δυσὶ γράμμασι, καὶ ἐν ἑνὶ τὸν σταυρόν*. Il mistero medesimo della croce presignificato dalla lettera T riconosce Tertulliano nei trecento e diciotto servi che Abramo seco menò a Dan contro i quattro Re che avevano depredato Lot e le sue sostanze, e dice che quel segno di salute li sconfisse (*contra Marcionem*, III, 4):

Praedonum stravit acervos
Ter centeno equite numerus T *littera graeca*
Tau signum crucis.

Osservisi pertanto, che nella prima interpretazione si fa insieme uso del valore alfabetico delle lettere e del loro valore numerico, oltre a quello della material forma del T, chiamato perciò da Clemente Alessandrino (*Strom.* VI, pag. 656), *τοῦ κυριακοῦ σημείου τύπον*; e così Origene (*Hom.* 2, *in* GENES.) e Prudenzio (*Praef. ad Psychost.* v. 57 sq.), del quale sono le parole:

Si quid trecenti bis novenis additis
Possint, figura noverimus mystica;

e un gran numero di altri che possono vedersi citati dal Cotelier nelle note all'epistola di S. Barnaba (*PP. Apost.* I, pag. 29, ed. Amstel. 1729). Ma i SS. Padri ancora consentono nel riconoscere l'alfabetico senso nelle due lettere IH, che concordemente spiegano IHσοῦς, e inoltre il senso numerico della lettera T. Fa d'uopo peraltro di avvertire, che non si confonda questa maniera d'interpretare gli occulti sensi della Scrittura, cercandoli nel valore numerico delle lettere, con quella che dicesi interpretazione per equivalenza, *ἰσοψηφία*, della

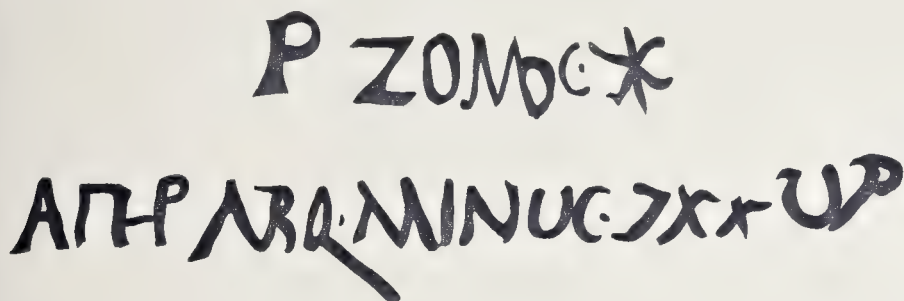
quale si trova qualche riscontro anche nel nuovo Testamento, là ove S. Giovanni lascia a noi di rintracciare il nome dell' Anticristo da lui annunziato pel valore numerico delle lettere χ Ξ ϛ (= 666) che il compongono. In egual modo, lo scrittore dei carmi sibillini (lib. I) enunzia per enimma il nome di Gesù, scrivendo che esso risulta dal valore numerico 988, il qual numero si ha sommando insieme le quattro vocali e le due consonanti donde è composto IHCOYC. Ivi medesimo indica pel numero 284 il nome di Dio (1). Laonde non deve recar meraviglia l' origine che ora riferirò del simbolico *rho* cercato e proposto da S. Efrem nella ἰσοψηφία della lettera P, donde stima composto il segno cristiano ⳨. Imperocchè egli dice che in quella cifra trovandosi la croce e il ῥῶ, e questa lettera per valore numerico equivalendo al 100, il suo significato sarà BOHΘIA, il cui valore numerico sommato è P, ossia cento. La cosa si fa chiara facendo avvertire che il B vale 2, l' O 70, l' H 8, il Θ 9, l' I (posto in luogo di EI) 10, l' A 1. Adunque secondo questa interpretazione la cifra ⳨ equivalente a TP avrà il senso di croce e di aiuto, di σταυρὸς e di βοήθια; e ciò vorrà dire, che la croce è il nostro aiuto.

Noi abbiamo di sopra notato nell' acrostichide sibillina l' unione del pesce colla croce, e in S. Barnaba quella delle iniziali IH colla croce, e in S. Efrem quella del P colla croce nel senso di βοήθια: ora vedremo come S. Epifanio stando su queste tracce si serve del valore numerico dell' IHP ad un simile scopo (*Haer.* XLII). Perocchè egli invece del trecento diciotto, IHT, spiegato da S. Barnaba, Ἰησοῦς σταυρός, compone l' IH col P, per dire che Gesù è la nostra eulogia di felicità piena. V' è peraltro da avvertire che ei non ricava questo senso dal valore numerico della parola εὐλογία, la quale equivarrebbe a 519 e non a 100, ma dall' uso di quei tempi di numerare coi gesti delle due mani *per nodos et articulos et digitos*, sì che colla mano sinistra contavano fino a 99, e per dir 100 passavano alla destra: e però il numero 100 è simbolo di benedizione e della miglior benedizione che davasi colla destra: ond' è che egli dà ad εὐλογία l' appellativo di ἐνδέξιος, a fin di significare la benedizione della destra, che era la migliore di tutte le patriarcali benedizioni, come si vede manifesto nella benedizione di Manasse e di Efraimo quando Giacobbe incrociò le braccia, ponendo la destra in capo ad Efraimo (Gen. XLVIII, 14). Le parole di S. Epifanio sono: « Io ho raccolto cento e diciotto testi cavandoli dall' Evangelio di S. Luca e dalle Epistole di S. Paolo, tuttochè da codici guasti da Marcione, per contrapporli alle sue sentenze a guisa del nome del Signore pel diciotto, e della sua propizia benedizione pel numero di cento »: ἀντιλεγούσας δὲ πάσας τῇ αὐτοῦ γνώμῃ, ὡς ἀπὸ προσώπου ὀνόματος Κυρίου διὰ τῶν δεκοκτὼ, καὶ τῆς αὐτοῦ ἐνδεξίου εὐλογίας, διὰ τῶν ἑκατῶν.

Avendo così dimostrato come la greca lettera P diveniva solenne simbolo di aiuto, quando era unita alla croce T, per la dottrina di S. Efrem, ed inoltre come diveniva simbolo della miglior benedizione, quando era congiunta col nome di Gesù, IHP, per l' insegnamento di S. Epifanio; non mi sarà arduo il persuadere l' interpretazione della cifra ⳨ che trovasi scolpita su di una lastra cimiteriale del cimitero di Callisto (De Rossi, *Roma Sotterranea*, tav. XXXIX, 28), nella quale l'editore a pagina 319, stima che siano inchiuse le lettere CTPC della voce σταυρός, forma insolita di accorciare; e ricordo qui le due enimmatiche cifre nelle quali

(1) Di questo metodo servesi Teofane Cerameo nell' Omelia 36, affermando che il numero dei grossi pesci miracolosamente pescati dagli Apostoli fu un simbolo della Chiesa: perocchè 153, PNΓ, equivale per ἰσοψηφία a Rebecca, PEBEKKA, la quale perciò dice che ne fu la figura. E nell' Omelia 45 cerca dimostrare dalla somma del valore numerico 284 della voce ΘEOC quanto sia proprio attributo di Dio essere ἀγαθός, il qual vocabolo è numericamente pari al nome Dio, ΘEOC. Così gli Egiziani asserivano che il Nilo significava l'anno e il sole: perocchè NEIΛOC vale 365 (Heliod. *Aethiop.* lib. IX), quanti sono i giorni dell'anno, il quale si compie coi 365 giri del pianeta predetto.

questo P si trova congiunto in simil guisa col venerabile nome del Signore. Sono esse dipinte sopra due dolii scoperti nelle vicinanze del Sarno, e date in luce dal Barone de' Guidobaldi, poscia per intero copiate da me a lucido con ogni cura, le quali do qui ridotte alla metà della grandezza originale insieme colle leggende, cui a destra e a sinistra esse accompagnano.

P ZOMOC ✱

Quando la prima volta ho tentato dicifrare queste due iscrizioni (*Vetri*, 2ª ediz. pagg. 257, 258), io non ho allegato che il solo passo di S. Efrem, col quale misi in confronto la greca lettera P e il monogramma ✱ della prima; le lettere IHP e l' ωP della seconda. Ora mi è stato di gran conforto il poter addurre, in conferma dell' interpretazione già data, anche S. Epifanio.

Nella prima epigrafe, che è di color nero, bisogna separare il vocabolo ZOMOC dalle lettere che l' accompagnano e mettono in mezzo. Ciò mi si concederà facilmente: e non sarà arduo ottenere che si riconosca nell' O di ZOMOC uno sbaglio del pittore, che l' ha erroneamente posto in vece di *ω*: col qual *o* la voce ZOMOC non sarebbe nè greca nè latina. Per converso *ζωμός* è notissimo greco vocabolo, che si traduce nei lessici *brodium*, brodo, e sta bene sul dolio, che pare perciò essere stato una volta adoperato a riporvi dentro il brodo, di che facevasi spaccio come del vino e dell' olio dai bottegai, come oggi si fa dagli osti. Nella seconda epigrafe, dipinta in color rosso, convien fare la medesima separazione delle voci poste in mezzo, NB Q · MINVC · >XX, delle quali non può dubitarsi che siano scritte in lingua latina. La prima voce sembra essere un monogramma composto delle lettere NVBT, se non è piuttosto un semplice AB seguito dal nome proprio *Q. Minuc.* e dal numero XX dei dolii, preceduto dalla cifra > solita premettersi nei conti alle note numeriche. Tolte adunque di mezzo queste due leggende, avremo le cifre che le pongono in mezzo, nella prima epigrafe P✱ e nella seconda AΠP ωP. Or queste vedonsi essere due monogrammi, il primo dei quali preceduto da un A parmi composto delle tre lettere I H P. Al secondo poi, che consta di un ω e di un P, si deve richiamare l'A, onde si abbia un AωP; e l' ipotesi parmi sì semplice e schietta, che non so prevedere qual difficoltà le si possa muover contro, che non sia un cavillo. Che se è così, noi avremo guadagnato da questi due dolii del Sarno un terzo e quarto esempio del simbolico uso cristiano della lettera P, e adoperandovi l' interpretazione proposta dai SS. Efrem ed Epifanio, tanto sarà leggere P ✱, che *Βοήθια* Ἰησοῦς Χριστός; *Εὐλογία ἐνδέξια* Ἰησοῦς Χριστός. E poichè Aω sono sinonimi del nome di colui che disse: *ego sum Alpha et Omega*, il nuovo gruppo AωP risponderà esattamente ad IHP di S. Epifanio, il quale spiegherassi ottimamente ᾿ΙΗσοῦς *βοηθία*, ᾿ΙΗσοῦς *εὐλογία*. A questi esempii dell' uso del P, certamente non numerosi, sarà pregio dell' opera poter aggiungere uno da me recentemente

visto nel copioso museo del signor Marchese Carlo Strozzi in Firenze, ed è in piastrellina di bronzo stampata a rilievo in questo modo ꝏ: il qual gruppo, che sarebbesi confuso coll'ancora, è invece composto di ꝏP: e parmi che, se fosse stata trovata la piastrellina corrispondente, noi ci avremmo letto il solo A, come nel dolio di Sarno.

Messo in sodo questo punto, passo a trattare dei segni di salute che si rannodano al thau simbolico più di quello che si è finora creduto. E prima dirò dello swastika dei Bramani 卍, ovvero 卐, che si appella *croce gammata, croce di Gaza* dai moderni scrittori di archeologia cristiana. Uno dei quali, il ch. signor De Rossi, opina che fosse dai cristiani adottato per la somiglianza del segno gammato con la fenicia lettera *thau* ⊬ (*Bull. arch. crist.* 1868, pagg. 88, 89). Nella quale opinione vi ha del verosimile, come vedremo, se si emenda l'allegata forma fenicia della lettera *thau,* che non fu mai usata in Asia. Gli alfabeti fenicii dell'Asia, a quanto oggi ne sappiamo, non hanno questa forma di thau, ma quest'altra, ⊬, le cui varietà, che non ne cambiano la sostanza, non è qui luogo di esporre. I soli Fenicii di Cartagine in Africa usano un thau che in qualche modo somiglia alla croce di Gaza. Veggasi la 2ª e 3ª Cartaginese del Gesenius, ⊬, e la trilingue di Pauli Gerrei in Sardegna, ⊬, i cui originali è a me noto che sono ben trascritti. Ma questo thau era già da lunga pezza ito in oblio in Africa, allorchè i cristiani introdussero la predetta croce di Gaza o croce gammata. In quella regione invece erasi risuscitato dagli Asmonei l'antico alfabeto ebraico, il quale fu anche dopo quell'epoca imitato dagli autori delle due rivolte giudaiche, Eliezer e Barcoceba. La forma di questo thau è doppia, perocchè comunemente si scrive a guisa di due linee decussate, X, come nelle monete di Gionata, di Alessandro Ianneo, di Matatia Antigono, di Eliezer, di Barcoceba. Qualche rara volta la sua forma sarebbe contorta e però si avvicinerebbe in certo modo alle estremità piegate ad angolo della croce di Gaza, se potessero allegarsi ad esempio le monete che il De Saulcy ha stampate nella tavola I, 6-9, della sua opera sulle monete giudaiche: ma è da avvertire, che nei disegni di queste monete, stampati dal Madden *(Jewish coinage)*, e da me seguiti, non si trova altra forma che la decussata a linee rette, X. Questa derivando evidentemente dall'arcaico + dei creduti ebraici scarabei di Ninive, e alquanto obliquata in simili alfabeti primitivi, fu seguita soltanto dagli antichi Etiopi o Abissini e dagli Omireni; ma nè l'antichissimo thau, +, nè questo × che ne deriva, ha niente che fare colla croce gammata. Messi adunque da parte gli alfabeti fenicii orientali e meridionali, egli è forza conchiudere, che colla predetta croce gammata dei cristiani altro confronto finora non si può fare se non colla swastika dei Bramani. La qual cifra sarà verisimile che dai cristiani primitivi siasi adoperata nel simbolico significato di *croce,* perchè simile all'antico thau ebraico e perchè era tenuto, presso gli Asiatici, per simbolo di salute e di benedizione, per cause a noi ignote.

Quel segno ⳩, che comunemente si chiama oggidì *croce monogrammatica,* e dicesi nato dal monogramma composto delle due prime lettere XP del nome di Cristo, ☧, ma scritte trascuratamente, e venuto in uso più tardi, a veder giusto deve aver avuta tutt'altra origine. Perocchè se questo segno fosse realmente una croce monogrammatica nel senso voluto dai moderni scrittori, come potrebbe spiegarsi, ciò che è certissimo, che un tal senso non si conosceva ancora in Siria alla metà del secolo quarto, nel quale il dottissimo S. Efrem, rispondendo ad una domanda popolare, perchè sul thau fosse posto un rho, ne dava l'analisi affermando, che quel thau era una croce, e che di quel rho doveva cercarsi il significato nel numero 100, come ho esposto di sopra. Quel popolo non sapeva dunque ciò che i moderni scrittori dicono di sapere, essere quel segno composto delle iniziali XP congiunte insieme a guisa di monogramma. Ma neanche il doveano sapere i Nabatei, che troviamo essersi serviti promiscuamente della forca Y e del ⳩ per significare la croce: e neanche i Copti

di Egitto, che vediamo aver adoperato questo ⳨ sia per segno di croce, sia per simbolico thau, quando scrissero il nome CTAYPOC in questa maniera C⳨C Il qual vocabolo accorciando essi, secondo il lor costume, e però scrivendo solo le due prime e l'ultima lettera, CTC, come ΔΛΔ per ΔΑΒΙΔ, ΠΝΑ per ΠΝΕΥΜΑ, ΙΗC XPC per IHCOYC XPICTOC ecc., fecero sì che quell'elemento, il quale vi sta per thau, non possa dubitarsi che vi rappresenti anche la croce; perocchè essi aggiungono in basso i puntelli che appor si solevano alla croce per tenerla salda nel posto: di che ho io un notevolissimo e singolarissimo esempio nella croce ☩ da me scoperta sopra un pilastro esterno dell'anfiteatro di Pompei profondamente graffita. Ma donde ha mai avuto origine quel mezzo cerchietto sulla parte prominente della croce? Credo dal P congiunto al T in monogramma.

Intanto è bene far notare, che la croce strumento di supplizio, consistente di un palo eretto e di uno traverso, era ignota alle nazioni di Oriente prima che ve l'introducessero i Romani insieme coll'uso d'inchiodare i rei. Gli Orientali usarono attaccare e non inchiodare i rei che ponevano sulla forca (1): e questa era un palo a due teste Y, detto perciò dai glossatori ξύλον δίδυμον e ξύλον δίκρανον, come ha ben notato il Casaubono (*Exercit. in Ann.* Baronii, XVI, 77). La qual forca, per una certa analogia, adoperossi per più di un secolo egualmente che il segno ⳨ accennato di sopra, dai Nabatei cristiani. Noi ne abbiamo le prove nelle molte epigrafi graffite sulle rocce a piè del monte Sinai in lingua nabatea e greca, le quali il Beer, che ne ha dato una piena spiegazione (*Studia asiatica,* fasc. III, pp. XIV, XV), attribuisce giustamente all'epoca in che le tribù di quella nazione ebbero costume di visitare le pendici di quel monte e i luoghi pei quali era una volta passato il popolo ebreo. E questa usanza egli restringe fra il secolo terzo e il quarto al più tardi, di guisa però che la maggior parte delle iscrizioni appartengano al secolo quarto. Di tal costume era obliterata persino la memoria nel secol sesto, quando Cosma l'Indicopleuste le dichiarava epigrafi scolpite dagli antichi Ebrei, e confermava ciò col parere di alcuni dotti di quella nazione, da lui interrogati, i quali pienamente ne convenivano, attribuendole all'epoca mosaica. Or dinanzi alle predette epigrafi e nel luogo che presso i Bostreni, a mezzo il secol quarto, e altrove occupa la simbolica croce + (*Corp. Inscr. Graec.* n. 8606), trovasi graffito il misterioso segno in tre modi diversi: ed è il segno equilatero +, o invece è la forca Y, ovvero il segno di croce monogrammatica del T e P, ⳨. Il Beer a pagina XII ha ricordato altresì l'imagine di un Crocifisso. A questo scrittore del resto fu ignoto il segno posto entro un cartello a coda di rondine, veduto già con gran meraviglia dall'Hussein a Onadi Hebron fra le iscrizioni sinaitiche. Dobbiamo questa notizia al De la Borde (*Voyage,* pag. 64), che ce ne ha dato anche il disegno, e qui da lui il ripeto.

È degno pertanto di nota, che il monogramma detto *costantiniano,* ☧, in questa età non ha verun riscontro, nè tra i Nabatei, nè in Tebe, ove si vedono figurati invece i simbolici segni della croce. La prima moneta costantiniana, battuta in Antiochia con segni di cristianesimo, non altra figura ci rappresenta se non la croce T col P, ⳨. Essa è l'aureo di Costantino figlio, che si crede comunemente dai numismatici del gran Costantino, ma che è invece del figlio già Augusto (Vedi la dichiarazione alla Tavola 481, n. 23). A questa fa riscontro un simile nummo di Costanzo Augusto

(1) Divina è perciò la profezia del Salmo 21, versicolo 18, ove si legge che sarebbero forate le mani e i piedi a Cristo: *foderunt manus meas et pedes meos,* nòn potendo far allusione il Profeta a verun costume che gli fosse noto.

uscito dalla medesima zecca cogli stessi tipi (*ibid.* n. 24), ov'è invece scolpita la simbolica stella ✳, avvisando ambedue la nuova divisione della libbra d'oro monetata in LXXII solidi.

L'aureo di Costanzo Augusto, che io qui cito, è tuttavia inedito e fu da me scoperto nel Museo di Milano, dov'è riposto altresì l'aureo del fratello Costantino di similissimo lavoro. Però sembra che dalla zecca medesima fosse stato emesso antecedentemente un aureo col tipo medesimo, appartenente a Costantino padre e ai suoi tre figli ancora Cesari, e potrebbe esser fissato all'anno 335. Di questa congettura è buon argomento l'aureo di Costante Cesare, fatto conoscere dal sig. Carlo Lenormant (vedi i miei *Vetri*, ed. 1864, pagg. 247, 248), il quale è tuttavia unico. Perocchè se fu battuto un aureo del figlio Cesare coll'impronta del numero LXXII memorativo della legge predetta dei 72 solidi d'oro per libbra, non potè esser emesso che insieme con quello del padre e dei fratelli. Ma di ciò sarà detto nella dichiarazione della Tavola citata. Ora importa osservare che il monogramma ⳨ e non altro fa la prima apparizione nella Siria confinante colla Nabatea e colla Siria, patria di S. Efrem.

In quella età medesima che l'Oriente si appropriava i segni di salute e di vita, riconoscendovi la forma e il significato del profetico thau; l'Occidente faceva sua insegna il monogramma ☧ composto di XP. E siccome dal monogramma ⳨ aveva l'Oriente cavato il segno di croce T e la sua efficacia, insinuata dal P; così del pari l'Occidente creavasi un segno che insieme valesse per croce X unita ad un P, e per monogramma contenente le iniziali del nome di Cristo. In quell'epoca medesima si era introdotto un altro monogramma ✳, ove si leggevano le iniziali del nome sacrosanto di Gesù Cristo IX, e vi si poteva anche ravvisare la simbolica stella ✳ unita in gruppo talvolta anche alla croce equilatera, che ne conteneva l'equivalente profetico senso.

CAPITOLO QUARTO

MONOGRAMMI: L'A E L'ω, IL TRIANGOLO

I due monogrammi greci ☧ ☧ erano già noti quando i cristiani cominciarono ad usar quelle cifre con un senso tutto proprio: il tempo preciso di questa introduzione non si conosce; ma per le cose finora disputate possiamo tenere per verisimile, che, come il ⚹ fu adoperato nei primi tre secoli, così amendue i detti segni precedano il secol quarto. La qual opinione sembra ricevere valido appoggio da alcuni argomenti di fatto. Il Ross (*Inscr. Graecae*, p. 246, 6) vide così bella forma di carattere in una cristiana epigrafe da lui scoperta in un sepolcreto dell'isola di Milo, che affermò non potersi tener posteriore all'epoca degli Antonini: *Elementorum forma est optima, neque saeculo Antoninorum recentior haberi potest.* Questa epigrafe ha di sopra il monogramma, ancor esso, a parer del Ross, di elegante forma: *monogramma eleganter incisum.* L'iscrizione è questa:

Il cimitero di Priscilla diè una lapida, che il Fabretti copiò in casa del Duca Rospigliosi e stampò nelle *Inscr. Dom.* 738, n. 491. In essa vediamo il monogramma predetto; ma la formola dell'epitaffio, che ci rivela un Martire di nome Ermete,

ERMETES ☧ PASSVS

è, per quanto possono valere i canoni epigrafici, probabilmente dell'epoca detta di persecuzione, la quale antecede la vittoria di Costantino al ponte Milvio. Sono questi gli argomenti che convincono essere questo monogramma, che comunemente credesi e dicesi *costantiniano*, anteriore a Costantino. Ciò si può anche dire dell'altro monogramma ☧. Era esso usato fra i cristiani di Oriente prima del secol quarto, e ciò dimostrano le iscrizioni notate e narrate di sopra, e la preziosa lapida di Nerazio Nicatora, uomo asiatico, il quale si preparò il sepolcro in Roma per sè, per la moglie e per le due figlie. La pietra da me pubblicata nei *Monumenti*

del Museo Lateranense (tav. L, num. 3), ha quattro fori circolari, stati aperti prima che l'epigrafe vi fosse scolpita; e ciò dimostra, che essa dovette esser collocata sopra quattro vasi cinerarii, col proprio coperchio a ciascuno. Costantino, per affermazione di Eusebio, il quale attesta averne udito il racconto dalla bocca stessa dell'Augusto, vide in aria e di sopra del sole, che andava già al tramonto, una croce formata di luce (*Vita Const.* I, cap. 22): *αὐτοῖς ὀφθάλμοις ἰδεῖν, ἔφη, ἐν αὐτῷ οὐρανῷ, ὑπερκείμενου τοῦ ἡλίου, σταυροῦ τρόπαιον ἐκ φωτὸς συνιστάμενον*; e un simbolo di questa croce fece egli dipingere sugli scudi dei suoi soldati che menava a Roma (EUSEB. *l. c.* IV, 21): *ἐπ' αὐτῶν τῶν ὅπλων τὸ τοῦ σωτηρίου τροπαίου σύμβολον κατασημαίνειν ἐποίει.* Nè v'è dubbio di ciò che Eusebio intende per le parole: *τὸ τοῦ σωτηρίου τροπαίου σύμβολον*, le quali sono da Sozomeno spiegate per simbolo della croce, *τῷ συμβολῳ τοῦ σταυροῦ* (*H. Eccl.* I, 8): *τὰ τουτῶν ὅπλα τῷ συμβόλῷ τοῦ σταυροῦ κατεσήμαινε.* Qual poi si fosse questo simbolo della croce, additato da Eusebio, chiaro risulta dalla descrizione che lo Storico medesimo ne fa in altro luogo (*Vita Const.* I, 25), ove scrive, che Costantino pose, secondo la visione avuta (*καθοῦ ἐπέγνω*), in cima dello stendardo il simbolo di salute, cioè le due lettere XP aggruppate in monogramma: *τὸ μὲν κέρας εἶχεν ἐγκάρσιον σταυροῦ σχήματι πεποιημένον· ἄνω δὲ πρὸς ἄκρῳ τοῦ παντὸς στέφανος ἐκ λίθων πολυτελῶν τε καὶ χρυσοῦ συμπεπλεγμένος κατεστήρικτο, καθ' οὗ τῆς σωτηρίας ἐπέγνω τὸ σύμβολον, δύο στοιχεῖα τοῦ Χριστοῦ παραδήλουντα ὄνομα διὰ τῶν πρώτων ὑποσήμαινον χαρακτήρων, χιαζομένου τῶ ρ κατὰ τὸ μεσαίτατον.* Nulla manca alla evidente descrizione dello Storico di Cesarea, e noi siam lieti di trovarne una conferma nelle sculture cristiane dei sarcofagi, ove alla luce dataci da Eusebio è facile riconoscere lo stendardo introdotto da Costantino, che si chiamò *Labaro*. Il costume di scrivere per iniziali, ovvero per sigle, il nome augusto del Redentore, e quindi per monogrammi, fu proprio dei primi secoli. La greca iniziale I, che dinota IHCOYC, trovasi separatamente, e si trova del pari separata la greca iniziale X, che vuol dire XPICTOC. Ma talvolta le due iniziali sono insieme unite, IX, e insieme significano Ἰησοῦς Χριστός. Tal altra si esprimono due lettere soltanto di ciascun vocabolo, la prima e l'ultima, probabilmente a fin di determinare la flessione. Così leggesi nel ciclo scolpito sulla cattedra di S. Ippolito, XY, dove tutte le edizioni dal Fabricio al Mai che stampò una scelta delle epigrafi cristiane raccolte dal Marini, danno erroneamente in nominativo XC (*Bibl. nova SS. PP.*, tom. V, pag. 70).

È ancora usata la tronca voce IH e XP, a cui gli Alessandrini e i Copti aggiungono l'ultima lettera del nominativo e dei casi seguenti.

Questa maniera di accorciare passò ai Latini, che scrivono XPS, XPM, IHS, IHM, così nei codici come nei monumenti, dove si legge IHVXPS fin dalla seconda metà del secolo quarto. Il Cavedoni, che scrisse una dissertazione sull'*Origine e valore della scrittura compendiosa IHS* (*Bibl. Catt.*, vol. 30, pagg. 155 segg.), per aggiunta al primo lavoro sullo stesso argomento, inserito nel volume 12; pagina 161 e seguenti, sostenne che la seconda lettera di IHS fosse un'aspirata, non una lettera greca: e la stessa opinione confermò di poi in altro suo lavoro stampato nel *Messaggiere* di Modena, 11 agosto 1855. Ma sembra invece che l'H siasi adoperato dagli scrittori per greco elemento, non per aspirata latina, di che è valida prova il consimile modo di scrivere XPS, dove non può cader dubbio che i due primi elementi non siano greci.

Dinamio, grammatico del secol sesto, conferma la tradizione medesima che durava al secol nono. Imperocchè dando egli ragione dei latini elementi, avverte che pel sacro testo egli aveva dovuto far uso di elementi greci trasportando i sacrosanti nomi di Gesù e di Cristo, e le simboliche lettere dell'Apocalisse AΩ (MAI, *Nova Biblioth. PP.* I, pars II, pag. 186): *In sacris paginis, praeter XXIII*

litteras alphabethi latini, usi sumus XP *in Christi nomine, in* IHV, H, *et in Apocalypsi* A *et* Ω. So bene che il Cavedoni ha cercato deprimere l'autorità di questo passo, pretendendo che sia un'opinione privata. Essa però non è tale, se si considera che Dinamio non afferma di fare alcuna cosa di nuovo; e veramente non fa altro che scrivere il nome di Gesù Cristo ritenendo l'uso allora comune dei greci elementi XP, IHV, che noi oggi vediamo essere stata la volgare scrittura dei codici di questo sesto secolo e del secolo quinto. Non fa egli altro adunque che avvertire i lettori della sua grammatica, che oltre al latino alfabeto egli farà uso delle greche lettere XP, H ed Ω a solo scopo di esprimere il nome di Cristo e l'AΩ dell'Apocalissi.

Il Vescovo Giona rispondendo ad Amalario (Achery, *Spicil.* III, pag. 330), che l'interrogava se dovesse scriversi IHC ovvero IHS, si esprime in questi termini: *Sicut* X *et* P *graecis litteris, et alia qualicumque latina convenienti superioribus scribitur nomen Christi, ita* I *et* H *addita convenienti latina scribitur* IHS. Egli dunque suppone al secol nono, come certo ed indubitato, che le prime due lettere siano elementi greci. Difatti Amalario aveva già dimandato all'Arcivescovo Geremia, per qual motivo scrivessero il nome di *Iesus* per aspirazione: *Scribunt Salvatoris nostri Iesu nomen per aspirationem, cuius rationis expers sum..... si alicuius rationis causa postponatur post* I *aspiratio in nomine Iesu intimate filio vestro si assit.* Però si avverta che Amalario non dice da chi ha saputo che quella lettera dopo l'I fosse un'aspirata. Quindi può ben esser avvenuto, che a lui sembrasse tale quella lettera che invece era un'H, lettera greca. Peraltro egli conchiude parergli che si debba scrivere IHC, ovvero IHS: *unde mihi videtur, si tamen vobis non alias, oportere scribi per* I *et* H *et* C *sive* S, *quod legimus* IHS*us* (così deve emendarsi in luogo dell'erroneo *Ihesus,* che farebbe ammettere ad Amalario l'aspirata, della quale egli dice chiaro non veder la ragione). Ora a tal dimanda risponde l'Arcivescovo, essere saputo che Porfirio il Filosofo, uomo dottissimo nelle due lingue greca e latina, scrisse nell'anacrostica il nome di Gesù servendosi appunto della greca lettera H; ma che d'altronde noi scrivendo IHS pronunziamo come gli Ebrei *Iesus*, non *Iisus* come i Greci, che l'*eta* pronunziano *ita: Porphyrius philosophus nomen Iesu in anacrostica sua latine scribit hoc modo* IHSVS (ancor qui erroneamente si legge IH*esus,* e questo sbaglio è stato cagione di prendere il testo in senso opposto a ciò che intende l'Autore), *quem novimus utriusque linguae peritissimum fuisse; usus videlicet* ita *graeca littera pro* H *longa, quam graeci in lingua propria pro* I *longa semper sonant: latini vero pro* E *longa. Alia vero ratione imitantes Hebraeos Iesum pronuntiamus non per aspirationem sed per* H *graecum scribentes.*

Restituito così al vero senso il celebre passo di Geremia, resta che noi conchiudiamo essersi sempre scritto H per lettera greca e non per aspirata latina, quantunque ad Amalario paresse che fosse un'aspirazione, della quale del resto non sapea rendersi ragione. Ciò nondimeno si può e si deve supporre che vi fossero alcuni, ai quali come ad Amalario paresse essere questa H una lettera latina: il che non deve far maraviglia.

Meglio informato del prete Amalario si mostra Druthmaro monaco di Corbeia e scrittore del secolo medesimo. Questi nella *Expositio in* Matth. capo I, scrive senza ambagi che il nome di Gesù si scrive con tre elementi, cioè col *iota*, l'*e* lungo e il *sigma: Scribitur cum tribus litteris, idest* iota *et* e *longo et* sigma.

Del resto siccome non mancarono degli scrittori che stimarono l'*e* lungo essere un'aspirata, così vi furono anche di quelli che aggiunsero un'aspirata all'I; e però troviamo essersi talvolta scritto HIESVS, come in un marmo di Canosa del 527, e tal'altra IhESV CHRISTO, siccome in altro marmo del 627 che è anche citato dal Cavedoni. Ma questa epigrafe appartiene alla Spagna, e però quell'aspirata deve dirsi aggiunta per motivo della pronunzia locale, dacchè è noto che in quella lingua l'I iniziale

di *Iesus* si aspira. Così deve spiegarsi anche la ridondanza dell'H in HIESVS, sapendosi che lo stesso sacrosanto nome si pronunziava e scriveva diversamente; dove GISVS, come nelle Gallie prima della venuta in Roma di Carlo Magno, secondo che attesta l'Amalario nel luogo citato di sopra; dove ZESVS, come qui in Italia si legge ripetute volte sui Vetri cimiteriali; e v'è anche esempio di EELO XPELTOL in una bellissima corniola che darò nella Tavola 478, numero 1, che fa d'uopo mettere a confronto col IHVXPS citato di sopra da un medaglioncino attribuito al tempo di Onorio.

Qui pertanto non si tratta di alcuni esempii di scrittura diversa del nome *Iesus*, ma dell'opinione e persuasione in che si fosse stato comunemente una volta, che scrivendo IHC ovvero IHS s'intendesse di scrivere coll'aspirata; e noi abbiamo veduto che comunemente si tenne quell'H per *e* lungo, dal secol quarto almeno a tutto il nono.

Dietro le quali considerazioni sarà facile aprirsi la via per combattere l'ultimo argomento adoperato dal Cavedoni, il quale tiene per indubitato che Giustiniano II, detto Rinotmete, scrivesse sulle sue monete coll'aspirazione il nome di Gesù, IhS, perchè dell'aspirazione ancora si serve scrivendo *Christus*, ChS. Le monete di questa età e delle posteriori, fino a tutto il secolo decimo, portano scritto il nome di Gesù Cristo in due modi, o in tre lettere, ovvero a disteso, e talvolta in parte soltanto a disteso, in parte abbreviato. Eccone gli esempii che tolgo dalla *Essai de classification* del sig. Saulcy. Si ha dunque (pl. XII, 3), IhS CRISTVS, e (ivi n. 9) IhS ChS. Ora io dimando se deve credersi che siasi mai scritto Ch aspirando, ovvero per isbaglio in luogo di CR. L'epigrafe qui riportata risolve il dubbio, addimostrando che veramente si volle scrivere CRS, da poi che non si è aspirata l'intera voce CRISTVS. Ma ciò che vie più ne convince si è il vedere, che nelle monete degli altri Principi, fino a tutto il secolo decimo, non avvi verun esempio di aspirata, ma costantemente si trova scritto XRS ovvero XPS, dove il P greco soffre non di rado per oscitanza degl'incisori di zecca la mancanza del riccio, e così leggesi presso il Saulcy, pl. XX, 4, XIS, e parimente alla pl. XXI, 8; le quali lezioni posso confermare col testimonio di due conservatissimi aurei della collezione mia: l'uno di Costantino Porfirogenito e Romano, l'altro di Costantino IX: nel primo dei quali leggo XIS e nel secondo ✗IS pari a XIS, dacchè in questo nummo è così scritto anche *rex*, RE✗. Non essendo adunque dimostrato per alcun riscontro che nelle monete bizantine delle età predette si abbia esempio dell'aspirata in *Cristus*, neanche si potrà nulla conchiudere in prova del valore di aspirata nell'h di ChS. In tutta questa discussione ho supposto come ben noto, che la lettera H si scrivesse dai Greci anche nella forma del nostro h. Finalmente potrei anche ammettere che a qualche incisore della zecca di Costantinopoli sia venuta l'idea di sostituire al X greco il Ch aspirato latino; e che si abbia da riconoscere un esempio dell'h aspirata: ma io non so intendere come l'h di IhS per ciò diventi ancora un'aspirata: tutto al più si dovrà riconoscere un altro esempio del doppio valore che davasi allora all'h, dacchè anche NIKA scrivesi NhKA. Resterà quindi dimostrato, che la somma delle autorità e dei monumenti attribuiscono all'H o h, nel nome compendiato di Gesù, il valore di *e* e non di aspirata.

Passiamo ai monogrammi. Questi or si compongono delle due iniziali IX in questo modo ✳, or delle due prime lettere IH, XP insieme aggruppate, Ⱶ, ☧, ovvero delle due prime unite colla finale, IHC, XPC: onde risulta il gruppo di una bella corniola della collezione Hamilton nel Museo di Londra (Tav. 477, n. 8) che è questo Ⱶ☧C, dove il sigma finale che serve ad ambedue i monogrammi è di forma quadrata. Questi monogrammi trovansi anche aggruppati coi segni della croce ✳ (= IX +), ✳ (= IX + P), i quali ho di sopra mostrato. Due di questi gruppi ✳ ✳, possono egualmente significare un astro raggiante, onde avviene che sia talvolta dubbio se un tal segno rappresenti un monogramma cristiano, o piuttosto una stella; nel qual caso bisognerà considerare le circostanze della

composizione. La stella pertanto suole effigiarsi o nel modo predetto, ovvero coi raggi larghi al centro e sottili alla estremità, o anche con una gemma o globetto su ciascuna punta (Tav. 265). Quando è così espressa, non vi ha dubbio che sia un astro, e resterà solo da indagare se un tal astro si adopera in simbolico significato, sapendosi che l'astro può essere figura di Cristo, il quale di sè disse: «io sono l'astro splendido del mattino» (APOC. XXII, 16): ὁ ἀστὴρ ὁ λαμπρὸς ὁ πρωϊνος, e inoltre che l'astro dei Magi fu imagine simbolica di colui che Eusebio di Cesarea appella perciò il grande e nuovo astro di Dio (*Demonstr. Evang.* lib. IX): ὁ Χριστός τοῦ Θεοῦ μέγας καὶ νέος ἀστὴρ, οὗ τὴν εἰκόνα συμβολικῶς ὁ φανεὶς τότε τοῖς μάγοις ἐπεφέρετο. E Prudenzio passa anche più oltre, ove fa parlare i Magi e dire che han veduto un bambino trascorrere il cielo traendo seco vie maggior luce che le comete antiche (*Apotheos.* vv. 813, 14):

Vidimus hunc, aiunt, puerum per sidera ferri
Et super antiquos signorum ardescere tractus.

Però nei monumenti vedesi talvolta il nome di Cristo entro il cerchio dell'astro apparso ai Magi, come nella pittura del cimitero di Ciriaca ☧ da me dopo il ch. De Rossi data nella Tavola 59 del Volume II; e sulle fiaschette di Monza (Tav. 434), ove è col monogramma aggruppata la croce ☧; e inoltre nel musaico di Papa Giovanni VII (Tav. 280, 3), dove l'artefice pose il monogramma di globetti gialli su fondo verde, e i raggi dell'astro espresse con linee bianche. L'astro insomma divenne imagine simbolica del Dio che appariva vestito di carne umana; Θεοῦ ἀνθρωπίνως φανερουμένου, come notò S. Ignazio Martire (*ad Eph.* XIX). Fra le monete costantiniane portanti certi segni di cristianesimo, è l'aureo di Costantino figlio, Nobilissimo Cesare, da me ricordato di sopra, dove alla epigrafe VICTORIA AVG è congiunta la numerica leggenda LXXII, preceduta da quel segno ⳨, che dicono *croce monogrammatica* (Tav. 481, n. 18). Ora un simile nummo uscito dalla stessa zecca, che è di Antiochia, a nome di Costante, Nobilissimo Cesare, varia solo in ciò, che in luogo della predetta croce monogrammatica pone, in riguardo al numero LXXII, un monogramma ⚹ se stiamo alle due stampe, a quella del *Trésor de glyptique et de numismatique* e a quella del Cohen (vol. VI, num. 65); i quali, essendo perito l'originale del Gabinetto delle medaglie, ne trassero il lucido dai disegni. Ma un bello esemplare di Costanzo Augusto, che è nel Museo di Brera in Milano, rappresenta invece un vero astro di otto raggi che partono da un cerchio centrale e terminano in punta (Tav. 481, 24) ✵. Il confronto di queste tre monete ne induce a credere, che gli artefici dei loro conii vollero veramente esprimere un simbolo di Cristo, e il fecero egualmente colla croce monogrammatica e colla simbolica stella.

Non ha guari esaminando io le molte e belle stoviglie tratte dai sepolcri Ceretani per cura di Filippo Calabresi, m'imbattei in due vasi da mescere, della forma che dicono di *oenochoe.* Sono essi di rozza creta giallastra e neanche dipinti; ma in quella vece ambedue portano sul convesso della pancia, presso al collo, cinque rettangoli formati da una serie di quadratini impressi con una stampiglia. Entro ciascun rettangolo sono stampate lettere o cifre col metodo medesimo dei quadratini. Eccone il disegno:

A me non par dubbio che l'artefice di queste cifre sia un cristiano, ingegnatosi di mettere insieme due monogrammi ⚹ ⚹ e l'iniziale X, che può ben essere ancor essa una croce, poi l'Y forma di patibolo usato in Oriente, e in fine un Z, che forse dovrà leggersi Ζήσαις, e tenersi per acclamazione, se non è piuttosto *Zesus.*

Non lascerò questa trattazione senza dare una notizia che riuscirà del pari preziosa e gradita ai cultori dell'ιχθυς. Essersi cioè dagli antichi trovato anche il modo di porre questa voce in monogramma. Io ne ho scoperto l'esempio, che è l'unico finora a me noto, nelle gemme incise del Gabinetto delle Medaglie a Parigi. Esso è in corniola proveniente

dall'Asia (Chabouillet, *Catal. général et raisonné des camées, et pierres gravées* n. 1333), che rappresenta un pesce aggruppato col monogramma composto delle tre intere lettere ΙΧΘ (Vedi la Tav. 476, 26).

Il testo dell'Apocalissi (XXII, 13) da me citato di sopra: *Ego sum* Α *et* ω, *primus et novissimus, principium et finis,* pronunziato da Gesù, stella splendidissima e matutina (*ib.* 16), e interpretato dai SS. Padri col confronto del capo I, verso 17, e dei capitoli d'Isaia XLI, 4; XLIV, 6; XLVIII, 12, quali dimostrazioni della divinità di Cristo; diè origine ben per tempo all'uso delle due lettere simboliche Α ω. Di queste ho ragionato di sopra, e ancora ho detto della loro unione col nome ΙΗσους e colla simbolica lettera P. Ora convenendo parlare degli altri loro usi, dirò in prima che esse si sono talvolta scritte isolatamente, come nel marmo di L. Vibio Fortunato (Tav. 402, 6), ovvero come i monogrammi, e al modo medesimo, vedonsi talvolta inchiuse in corona, come in una preziosa epigrafe scoperta in Africa, dataci dal sig. Rénier e ripetuta dal sig. De Rossi (*Bull. arch. crist.* 1864, pag. 28), della quale ho sott'occhio un buon calco: tal'altra accompagnano il segno di croce monogrammatica: finalmente fo notare che ciascuna d'esse constando di tre linee, debbono essere sembrate in sè contenere quel mistero che si è parimente cercato ed espresso col pentalfa e col triangolo, del qual simbolo ora passo a parlare.

Nella Galleria Vaticana vedesi una lastra cimiteriale che porta scolpita una gran foglia di ellera, entrovi tre pentalfa disposti in triangolo (Perret, V, xxvi, 36): sta ivi presso un uccello con un racimolo d'uva nel becco. Il modo col quale son collocati i tre pentalfa avvicina questo gruppo arcano ad un triangolo (Aringhi, III, 341), nel quale è inscritta la croce terminata in P fra le due lettere Α ω. Il triangolo apparisce anche altrove accompagnato dalla croce. Da una parete del cimitero di S. Saturnino mi copiai, tempo fa, questo segno, e quest'altro accompagnato da un X, che era impresso sopra la calce. Ambedue facilmente si sciolgono in triangolo e croce. Trovo nel Lupi (*Epit. S. Sev.* pag. 64), meglio che nel Boldetti (*Osserv.* pag. 402), un simile gruppo, che dopo il Perret (*Les Catac. de Rome,* tom. V, p. LXXIII, n° 4) ho riveduto nell'originale che si conserva in Castel Gandolfo: quivi il triangolo è volto in contrario. Conto come un prezioso acquisto il mio anello d'oro avuto qui in Roma, non ha guari (Tav. 477, 49), dove tra due rami di palma si ha questo rarissimo gruppo composto da una croce T e da un triangolo sormontato da un cerchio. In esso sono tre le braccia della croce, tre i lati del triangolo, e l'una e l'altro uniti insieme in gruppo e sormontati da un cerchio. Or che altro può simboleggiare il cerchio unito al triangolo, se non quell'unità senza principio e senza fine comune alle tre Persone, che nel triangolo sono significate? Ma questa confessione dell'unità e trinità di Dio vedesi essere congiunta in gruppo colla croce, la cui spiegazione non è peregrina, sapendo tutti noi che essa dinota il mistero dell'incarnazione e morte del Redentore, Dio ed Uomo. Così avrannosi compendiati mirabilmente in un sol gruppo i due principali misteri di nostra fede: Unità e trinità di Dio; Incarnazione e morte di Gesù, confessato qui vero Dio e vero Uomo. Questa medesima confessione del resto abbastanza si può riconoscer nei gruppi del triangolo colla croce monogrammatica allegati di sopra, al quale finalmente converrebbe ridurre anche questo nostro gruppo, se taluno non si mostrasse persuaso che il cerchio non sia il manico di una croce ansata; il che però a me non pare: nè altro potrei dire, mancando noi di confronti, come dimostrerò nel capitolo seguente. Un marmo, che pare al ch. sig. Comm. De Rossi del cimitero dei SS. Martiri greci Ippolito e compagni (*Bull. arch. crist.* 1868, pag. 8), porta scolpito

questo gruppo A P A O T. L'editore legge AOPATA; altri a miglior titolo potrebbe leggere APOATA: ma così leggendo non si darà mai ragione della enorme sproporzione del P dalle altre lettere; molto meno della disordinata collocazione delle lettere dalle quali si raccoglie la leggenda. La maniera con cui queste lettere son distribuite dinota a' miei occhi alcun arcano che vi si nasconde. Già ho dimostrato che il P dinota aiuto, benedizione e anche croce. Le tre Λ stanno intorno al P facendovi una d'esse da base; e a me non par arduo interpretarle per le iniziali del trisagio (APOC. IV, 8), che esprime l'unità della natura nel singolare "Αγιος, e la trinità delle Persone nella ripetizione trina, cadendo il secondo Λ sotto la croce P, colla quale quasi si unisce in monogramma, simbolo del Verbo incarnato. Rimane quindi aperta la via all'interpretazione delle restanti separate lettere O T, nelle quali io non dubito che si debba ravvisare la solenne formola cattolica Ὁμοουσία Τριάς, tingendosi nelle acque santificate i Gentili in suo nome: *Τριάδα τε ὁμοούσιον τοῖς ἔθνεσι κηρύξαντες ἐβάπτισαν οἱ θεῖοι Ἀπόστολοι εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ ἁγίου Πνεύματος*, scrive Ecumenio (*Schol. in* APOCALYPS., ed. CRAMER, cap. XXI, 14).

Nè devo omettere che tutto questo gruppo enimmatico è scolpito sopra la parte inferiore di un faro, il quale è simbolo della futura vita beata, alla quale approdano gli eletti: sicchè vorrà dire che essa vita beata consiste in conoscere ed amare Dio Uno e Trino, e il mistero del Verbo di Dio fatto carne e nostro Salvatore.

Ho già detto che le due lettere A Ω furono adoperate sole, ovvero unite con altri segni simbolici: ora aggiungo che fra questi segni i più solenni, che sappiamo, furono il monogramma di Cristo e la croce monogrammatica. Il Menkenio (*Opusc.* tom. I, *Diatr. de monogr. Christi,* cap. II, 2) e il Ramirez (*Notae in Chron.* LIUTPRANDI, pag. 362) tennero che queste due lettere non prima dell'eresia di Ario, siano state aggiunte al monogramma di Cristo, perciò appunto che dimostravano la divinità sua. A costoro contradisse l'Allegranza, dichiarandole usate nei tempi anteriori a quell'eresiarca: ma egli non ben si appose, perocchè l'esempio al quale principalmente si appoggia, è da lui additato nel sepolcro di S. Eraclio, che egli credette essere stato Martire avanti Costantino: citò anche in fascio altri sacri monumenti, ma non disse quali (*Rifless. e spieg.* pag. 18). I monumenti a me noti, che ad ogni altro meritano essere preferiti, sono l'epitaffio sulmonese di Quinto Peticio e l'anagnino di Valeria Rode, ambedue da me trascritti e il secondo finora inedito, i quali qui sottopongo:

A ☧ Ω
Q · PETICIVS HABENTIVS
Q · PETICIVS NAVICIVS PATER
DEP · III ID · SEP

AD ☧ MΩ
VALERIA RODE
VALERIAE RODE
NI · MATRI · CAR
IN
MERENTI FC
☧

Questi monumenti mi paiono precedere almeno l'Impero di Costanzo, anche perchè conservano i *tria nomina*, dei quali non trovasi esempio in Roma, a quanto ci ha dimostrato il ch. De Rossi, dopo il terzo secolo dell'Impero. Ma noi che siamo fuori di Roma, dove probabilmente anche dopo il secol terzo si hanno esempii e non rarissimi dei *tria nomina*, ci atterremo piuttosto all'argomento della formola che è semplicissima, scorgendo anche quello di Anagni conservato tuttavia il D M.

CAPITOLO QUINTO

CROCE E MONOGRAMMA COL GLOBO
CROCE CON L' AGNELLO, CON LA COLOMBA, COL SERPENTE, COL MONOGRAMMA
OVVERO COL BUSTO DI CRISTO IN CORONA

Una delle questioni più agitate ai dì nostri, riguarda l' origine del segno ⳨, che suol dirsi *croce monogrammatica,* la quale alcuni derivano dal geroglifico degli Egiziani detto *croce ansata;* ed altri dicono che è forma corsiva o sia abbreviata del monogramma costantiniano. Ma il Letronne, che scrisse in tal senso un piccolo trattato, sostenendo l'anteriorità della croce ansata al monogramma costantiniano, non trovò in sostegno di sua sentenza esempio alcuno di croce cristiana delineata a guisa del geroglifico egiziano predetto, neanche in Egitto: e quelle croci cristiane che allegò a confronto e che non precedono, anche a parer suo, il secolo settimo, hanno una sostanzial differenza dal geroglifico, la quale egli o dissimulò, ovvero non avvertì. Imperocchè non è questione del cerchietto, posto in luogo del mezzo cerchio ossia riccio della lettera ⳨, che può forse attribuirsi a trascuratezza dello scrittore; ma sarebbe d' uopo che questo cerchietto fosse immediatamente unito alla traversa ☥, sia che esso abbia forma rotonda, sia che l' abbia ovale; e che altro non fosse se non un anello, da servire di manubrio agl' iddii, che quel simbolo impugnano nei monumenti egiziani quando voglion dire che dànno la vita. Quindi chiaro risulta aver il Cavedoni preso grave abbaglio, come dimostrai nel volume II delle mie *Dissertazioni archeologiche di vario argomento,* allorchè pretese che la croce in forma di tau con sopra un globo, ☨, che si vede sopra una moneta costantiniana di Aquileia (Tav. 481, 16), fosse una croce ansata, che i cristiani di detta Città avessero copiata da quella di Egitto. Congettura biasimevole anche perchè ne' numerosi monumenti cristiani di Egitto non si ha esempio veruno di croce siffatta, imitata dai cristiani. Ma ciò che dissi rovesciare tutto il castello fabbricato dal Cavedoni, si è la sostanzial differenza dell' anello dalla sfera o globo; poichè questo non può in verun modo sostenere le veci dell'anello, essendo l'anello di sua natura un cerchio vuoto, laddove il globo è tondo e pieno.

Rifiutata quindi definitivamente, come priva di fondamento, questa cercata analogia fa d'uopo che io parli del detto globo e, coltane la opportunità, anche di altri simboli che alla croce si vedono congiunti nei monumenti cristiani.

Il globo vedesi poggiare immediatamente sulla traversa della croce, quando è effigiata in forma di T, come sulla moneta costantiniana citata innanzi; ovvero sulla parte prominente di essa, nel qual modo è figurata sulla cattedra alessandrina di S. Marco (Tav. 413, 1, 3). Il globo vedesi anche sottoposto alla croce, ed ora è il globo celeste cinto dalle solite due zone, come in un sarcofago di Arles (Tav. 330, 1); ora invece sembra essere il globo terrestre, come in un fusto di colonna di Apolloniade della Cirenaica; stampato dal Pachò (*Cyrenaïque*, pl. XXVII, 2), il quale non si avvide che il dava capovolto. La croce piantata in mezzo al mondo è il concetto che facilmente si ha, quando ci si rappresenta la croce sul globo, e intendiamo che Cristo l'ha piantata: *ἔπηξε τὸν σταυρὸν ἐν μέσῳ τῆς οἰκουμένης*, disse S. Gregorio il Taumaturgo. Ma che cosa vorrà significare la croce allorchè si vede piantata sulla sfera celeste? Credo il dominio, dato a Cristo, dell'universo, cioè di tutto il creato, il che la Scrittura suole significare, quando nomina insieme cielo e terra. *Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra*, disse Gesù (MATTH. XXVIII, 18): Ἐδόθη *μοι πᾶσα ἐξουσία ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς*. È poi noto che la sfera celeste può ben significare cielo e terra, il *κόσμος*, l'universo. Se il globo sormonta la croce, questa è che il sostiene, e però il concetto del gruppo è, che la croce sorregge e governa il mondo, come assai bene lo espresse S. Giulio Firmico Materno (*De err. prof. rel.* ed. Lugd. Bat. 1672), ove scrive: *Signum crucis caeli sustinet machinam, terrae fundamenta corroborat;* e a pagina 44 spiegando il senso delle quattro estremità della croce, chiamate con traslato vocabolo *cornua* dai Latini, e *κέρατα* dai Greci, dice che dal corno superiore del legno verticale è sostenuto il mondo, e tenuta unita e compatta la terra. *Cornua nil aliud nisi venerandum Christi signum monstrant: huius signi uno extenso ac directo cornu* (1) *mundus sustentatur, terra constringitur.*

La croce piantata sul globo fu presa per insegna d'impero dai Re e dagl'Imperatori cristiani, a fin di significare che eran signori della terra per la fede nella croce. Così l'intendono gli scrittori greci, fra i quali Codino dice, in un passo che trovasi anche in Suida e che al Tischendorf sembra derivi da Giovanni Lido, essersi Giustiniano fatto rappresentare col globo sormontato dalla croce (*Anecdota*, pag. 60): *ὑποσημαίνων ὡς διὰ τῆς εἰς τὸν σταυρὸν πίστεως τῆς γῆς ἐγκρατὴς γέγονεν· σφαῖρα μὲν γὰρ ἡ γῆ, διὰ τὸ σφαεροειδὲς τοῦ αὐτῆς σχήματος· πίστεως δὲ ὁ σταυρὸς, διὰ τὸν ἐν αὐτῷ σαρκὶ προσηλωθέντα θεόν.*

Ho di sopra mostrato che il segno della croce monogrammatica e il monogramma significano la croce; qui aggiungo che essi prendono sul globo il luogo della croce fin dai tempi di Costantino. Se ne ha il primo esempio in una delle monete battuta alla sua morte (*Vetri*, pag. 249, num. 36), sul cui rovescio è un personaggio in abito militare con globo nella mano, sopra del quale, ma alquanto rimosso, è scolpito il segno predetto ☧. L'aureo di Nepoziano (Tav. 481, 26) alla metà del secolo quarto ci dà il secondo esempio, ove il globo sormontato dal monogramma ☧ è posto in mano alla città di Roma. Questo monogramma cede il posto alla croce sui rovesci delle monete di Valentiniano I, eletto Imperatore nel 364. Scorgesi poi nelle monete di Teodosio, di Valentiniano III, di Anastasio, di Giustino, di Giustiniano e dei susseguenti

(1) Tommaso Bartolini (*De cruce Christi*, hypomn. IV, Amstel. 1641, pag. 53) e Giuseppe Scaligero (*Animadv. ad* EUSEB.) hanno preso abbaglio interpretando questo *cornu extensum et directum* in senso del *πῆγμα ἐξέχον*, cioè del travicello che piantavasi nel mezzo della trave verticale, e si faceva cavalcare dal reo quando lo affiggevano alla croce. Il riscontro dei due testi mostra abbastanza che Materno parla della prominente estremità del legno verticale.

Imperatori (ANSELMO COSTADONI, *Osserv. int. alla Chiesa di Torcello: Opusc. del* CALOGERÀ, tom. 43, pag. 327), e segna quasi l'epoca della sostituzione.

Trovarono eziandio gli antichi artisti cristiani nuovi e bei simboli, oltre al monogramma e al segno di croce monogrammatica già descritti, a fin di significare Gesù crocifisso. Nobilissima è soprattutto l'ingegnosa composizione interpretata da me altra volta (*Civ. Catt.*, Serie III, vol. V, pagg. 731 e segg.), in cui campeggia la croce in forma di tau, che dicesi immessa, a piè della quale sta un agnello, e sulla sbarra traversa posa una colomba col ramo di olivo. Non v'ha dubbio che l'agnello simboleggi la carne di Cristo, e che la colomba col ramo vi sia stata aggiunta a fin di significare la divina natura di lui. I SS. Padri riconobbero nella colomba, che porta il ramo di olivo, questo senso: e però l'autore dell'opuscolo *De prom. et praedict. Dei* (III, 11), là dove parla del battesimo di Cristo, scrive: *Per columbam unctionem intelligit, qui novit post diluvium ramum oleae columbam ad arcam portasse;* e S. Ambrogio (*Ep.* 41 *ad Sororem*, 21): *Synagoga... non intellexit illam columbam quae ramum oleae detulit post diluvium Illa enim columba postea descendit, cum Christus baptizaretur, et mansit super eum;* e S. Massimo di Torino (*Serm. XI de bapt. Christi*): *Columba... quae quondam ad arcam Noe diluvio properavit tunc illi securitatem adnuntians olivae ramo, modo huic aeternitatem conferens divinitatis indicio.* Non è a caso che sulla cornalina predetta, questo gruppo sia contrassegnato della lettera X dinotante Χριστός: perocchè a chi non è nota la dottrina dei SS. Padri intorno al teologico senso di questa voce? Leggasi per tutti il Damasceno (*De fide orthod.* III, cap. 3), ove scrive: « Diciamo che Cristo è nome della ipostasi, non indicando solo un modo di essere, ma due, cioè le due nature in Cristo »: Τὸ Χριστὸς ὄνομα τῆς ὑποστάσεως λέγομεν, οὐ μονοτρόπως λεγόμενον, ἀλλὰ τῶν δύο φύσεων ὕπαρχον σημαντικόν: e Teoriano nella *Legat. Armen.* (pag. 8): Il nome *Christus* propriamente dinota l'Uomo Dio: Τὸ Χριστὸς ὄνομα κυρίως τὸ συναμφότερον δηλοῖ, Θεὸν ὁμοῦ καὶ ἄνθρωπον: e Teodoreto (*Dial.* III): Il nome *Christus* dinota il Verbo incarnato: Τὸ Χριστὸς ὄνομα ἐπὶ τοῦ Κυρίου καὶ σωτῆρος ἡμῶν τὸν ἐνανθρωπήσαντα λόγον δηλοῖ.

Metto in secondo luogo la croce col serpe, che si vede (Tav. 107, 2) dipinta in un ipogeo di Afrodisiade della Cirenaica. Sulla cui parte prominente è attortigliato il serpente, e sulla parte prolungata in basso vedesi notata una linea flessuosa, colla quale sogliono gli antichi non di rado significare il fluido elemento. Non è arduo interpretare quel serpente posto in luogo del titolo della croce; poichè ci richiama il tipico serpe di bronzo messo da Mosè sul palo, figura certissima del Salvatore del mondo crocifisso, e d'altra parte ci fa risovvenire del serpe di Eden, il cui supplizio e morte, e la rovina del suo impero, provennero dalla croce, come ben osservò S. Ignazio d'Antiochia (*ad Philadelph.* 5): Ἀρχὴ γὰρ αὐτῷ καταδίκης ὁ τοῦ Χριστοῦ σταυρός, ἀρχὴ θανάτου, ἀρχὴ ἀπωλείας: nè deve parere strano che il serpente, causa del peccato e della morte, sia sul patibolo invece di Cristo; perocchè egli vi simboleggia il corpo di lui, o sia l'umana natura corrotta dal peccato, il quale ebbe principio dal demonio (Vedi TEOFANE CERAMEO, *Hom.* III, pagg. 15 segg.). E S. Proclo annotò, che il demonio fu proscritto sul legno della croce, dove il sole non l'aveva mai veduto prima della morte di Cristo (S. PROCLI *Orat.* ed. Romae 1630, or. 13 init.): οὐδέποτε ἥλιος ἐπῖδεν ἐπὶ ξύλου στηλιτευθέντα διάβολον (1). Sulla pala dell'anello, che fu già nel Museo Barberini (Tav. 478, 18), si vede di nuovo il serpe avviticchiato alla croce, che è aggruppata col monogramma di Cristo: egli però è posto nel basso.

(1) Avvertasi, che il Riccardi, a pagina 410, non bene intese il senso del luogo di Suida, ove si legge: στήλη σταυροῦ ὀπίσω ἐν τῷ σταυρός, e credette doverlo emendare ὀπίσω ἐν τῷ σταυρῷ, imaginando che Suida volesse indicare il titolo della croce: *Puto voluisse significare titulum crucis, nam στήλη est titulus crucis.* Ma ivi Suida dice tutt'altra cosa, cioè vuole che, quanto alla στήλη σταυροῦ, si vegga ciò che egli ne ha detto ὀπίσω sotto il nome σταυρος.

come qui nell'alto del palo verticale della croce. Le acque, nelle quali è piantata la croce, significano in prima le acque amare del deserto, rese dolci dalla verga di Mosè che prefigurava la croce (Teoph. Ceram. *Hom.* IV, pag. 22, ed. Scorsi), e di poi le acque del battesimo, scaturite dall'aperto costato di Cristo: laonde nelle fiaschette di Monza (Tav. 434) e in un sarcofago di Marsiglia (Tav. 352, 1) vedesi la croce piantata sopra la roccia di un monte, dal cui seno sgorgano i simbolici fiumi.

Il terzo modo di allegorizzare Cristo crocifisso, pare a me che si abbia nell'anello citato di sopra, ove alla croce è aggruppato il monogramma di Cristo, e di sotto si vede avvolto al tronco il serpe ; la qual composizione è spiegata dalla voce SALVS sottoscritta, voce propria della nostra redenzione, come *Salvator* si appella Cristo Redentore.

Il quarto modo, ancor esso molto singolare, consiste nel porre sulla parte prominente della croce una corona, entrovi il monogramma ☧, come fece Costantino quando compose il suo Labaro, il cui senso è ancor confermato dal citato sarcofago di Marsiglia, nel quale vedesi il Labaro piantato sopra una roccia, da cui sgorgano i quattro fiumi: ovvero nel rappresentare il busto di Cristo, or nel centro della croce, come si vede fatto nel musaico di S. Apollinare in Classe (Tav. 265), e in vece di lui l'agnello sul disco, siccome nel musaico di S. Zenone (Tav. 288) ed in un bassorilievo del secolo undecimo in S. Marco di Venezia (Tav. 498, 3); ovvero il busto è dentro la corona messa in cima della trave verticale in luogo del monogramma, in quella guisa che sulle borraccette di Monza, ove anche la croce è piantata sulla roccia sgorgante acqua; e nel corrispondente musaico di Papa Teodoro (Tav. 274, 2), ove la croce è piantata in terra. Questo allegato confronto del Labaro costantiniano, com'è rappresentato nel citato sarcofago di Marsiglia, è prezioso. Chi piantò il Labaro in tal guisa ebbe di certo ferma idea che il nome di Cristo in corona fosse equivalente al busto di Cristo messo parimente in corona, e in quel posto medesimo sulle borraccette di Monza e nel citato musaico di Papa Teodoro; cioè intese di significare che l'uno e l'altro rappresentasse Gesù crocifisso.

CAPITOLO SESTO

CROCE E UNO O DUE PESCI; ÀNCORA E PESCE

A tutti questi modi di figurare il Crocifisso debbono aggiungersi alcuni altri di non meno classica invenzione; e sia per primo la croce con un pesce accanto, qual si vede sopra di alcune pietre incise. Questa maniera di significare il Crocifisso, unendo il pesce enimmatico alla croce, è antichissima, come si può dedurre dal carme sibillino, nel quale vedesi congiunto insieme **IXΘYC** e **CTAYPOC**, e si spiega nei due versi così: Questo Dio nostro, del quale ora nell'acrostico *ιχθυς* per noi crocifisso (lib. VIII, 249 seg.):

> *Οὗτος ὁ νῦν προγραφεὶς ἐν ἀκροστιχίοις θεὸς ἡμῶν*
> *Σωτὴρ ἀθάνατος βασιλεὺς ὁ παθὼν ἕνεχ' ἡμῶν.*

Da questa interpretazione, messa così in sodo, parmi ci si schiuda la via alla intelligenza del gruppo di un'àncora messa in mezzo a due pesci, il quale suol essere più frequente. Prendiamo ancor qui per guida la preziosa corniola Kircheriana, nella quale vedesi l'áncora coi due pesci portar sopra scritta l'iniziale **I**. Questa lettera vale Ἰησοῦς, nome che s'interpreta Salvatore, *Σωτήρ*. « Questo nome *Gesù* (scrive l'autore del *Commentario sopra* S. Luca, che va sotto il nome di Tito Bostrense, al capo I); questo nome *Gesù*, trasportato in greco, significa salute di Dio e guarigione »: Τὸ *ὄνομα τοῦτο εἰς τὴν Ἑλλάδα γλῶσσαν μεταβαλλόμενον θεοῦ λέγεται σωτηρία καὶ ἴασις*: e nei sensi medesimi si esprime Eusebio di Cesarea (*Demonstr. evang.* lib. IV): « Gesù così denominossi a motivo di esser venuto a sanare e guarire le anime degli uomini »: Ἰησοῦς *ὠνομάζετο παρ' ὅσον τῆς τῶν ἀνθρωπίνων ψυχῶν ἰάσεώς τε καὶ θεραπείας χάριν τὴν πάροδον εἰς ἡμᾶς ἐποιεῖτο*. E Teofane Cerameo che da per tutto si attiene alla dottrina dei SS. Padri: « Era conveniente, dice, che colui il quale veniva a salvare si chiamasse Gesù, che vuol dire salute » (*Hom.* LIII, pag. 363): *ἀκόλουθον ἦν καὶ τὸν ἐπὶ σωτηρίᾳ τοῦ κόσμου παραγενόμενον* Ἰ*ησοῦν ὀνομασθῆναι, δι' οὗ ἡ σωτηρία μηνύεται*. Ora s'intende assai bene perchè in una gemma edita dal Vettori, l'áncora, che suol essere fra due pesci, vedesi accostata dai due nomi **IHCOYC XPICTOC**, e

perchè essa prenda in parte forma di croce, in parte ritenga quella di àncora, di sopra termini in un T omessa la cicala, o sia l'anello, cotanto essenziale alla forma dell'àncora, e di sotto esca nei due raffii, o siano uncini; ovvero perchè altrove rimanendo àncora, pure di frequente si figuri capovolta in modo che i suoi raffii vi rappresentino le due braccia della croce.

Da poi che S. Pietro ha chiamato àncora di salute la speranza nella Passione di Cristo, a cui dobbiamo attenerci per entrare nel regno celeste, l'àncora ha preso, nel linguaggio dei SS. Padri, l'allegorico senso di speranza nella morte di Cristo, in Cristo crocifisso. « La nostra speranza (dice S. Giustino, *Dial. c. Tryph.* 96), pende sospesa a Cristo crocifisso »: Ἡμῶν τὴν ἐλπίδα ἐκκρεμαμένην ἀπὸ τοῦ σταυρωθέντος Χριστοῦ. *Parce* (esclama Tertulliano, *De carne Christi,* 5, scrivendo contro Marcione), *parce unicae spei totius orbis.* E S. Efrem saluta la croce chiamandola con aperta allusione all'àncora: « speranza dei cristiani, sbattuti dalle tempeste, speranza degli sfidati di lor salute » (*In sanctam parasc.* III, pag. 471, ed. Assem.): Σταυρὸς χριστιανῶν ἐλπὶς, χειμαζομένων ἐλπὶς,... σταυρὸς ἀπελπισμένων ἐλπίς. S. Nilo consiglia Olimpiodoro a metter la croce nel sacrario della Chiesa, perchè la croce è la speranza nostra, e l'uman genere si salva per la croce: δι ἑνὸς γὰρ σωτηριώδου σταυροῦ τὸ τῶν ἀνθρώπων διασώζεται γένος, καὶ τοῖς ἀπελπισμένοις ἐλπὶς πανταχοῦ κηρύσσεται. Essendo adunque l'idea della speranza inseparabile da Cristo crocifisso, speranza nostra, non si dovrà dare altro senso alla simbolica àncora, sia che veggasi nella sua propria forma (Tav. 477 al.), sia che si trovi in qualche modo trasformata in croce (Ivi, 38, 40, 41, 42 al.). Ma ciò che nell'una e nell'altra si sottintende, che è la figura di Cristo, Χριστοῦ Ἰησοῦ τῆς ἐλπίδος ἡμῶν (I Tim. I, 1), chiaro si esprime per simbolo allorchè all'àncora si vedono accoppiati or uno or due pesci, ovvero il nome o il monogramma di Cristo, come ho dimostrato di sopra. So che di recente si è disputato intorno ai due pesci accostati all'àncora, e che vi fu chi scrisse che questa duplicazione significa le due nature divina ed umana ipostaticamente unite in Cristo: altri invece opinò che i due pesci vi siano stati introdotti senz'altro scopo che di *euritmia* della composizione. Ma troppo lontana parmi la prima spiegazione dalla dottrina simbolica antica, secondo la quale il pesce, se è simbolico, significa l'umana natura di Cristo; se enimmatico, significa l'Uomo Dio e però le due nature; onde Severiano di Gabali ebbe a dire, che « se Cristo non fosse pesce, non sarebbe risorto » (*Hom.* ed. Bottari, *R. sott.* III, 30): *Si Christus non esset piscis* (cioè ΙΧΘΥC), *nunquam a mortuis surrexisset.* Sconsigliata poi giudico la seconda interpretazione; perocchè lo scrittore mal si avvisa che l'arte antica metta nelle composizioni figure oziose pel solo scopo di equilibrio; il che volle dire quando scrisse *euritmia,* che significa giusta proporzione delle parti e non equa distribuzione. Del resto mentre io credo di oppormi a' moderni scrittori trovo, come spesso, che queste interpretazioni non sono ora la prima volta proposte. È Fortunio Liceto che spiegò i due pesci per le due nature (*Hierogl.* ed. Patav. 1653, pag. 390, n. LIV). La seconda interpretazione che spiega i due pesci per *euritmia*, o a dir meglio, per simmetria, trovasi già data dal Costadoni (*Sopra il pesce simbolico*, negli *Op. del* Calogerà, tom. 41, pag. 299), dove scrive parergli che « due pesci piuttosto che un solo vi ponessero perchè meglio all'occhio comparisse l'esservene uno per ciascun lato, di quello che uno in un lato solo ». Il vero intendimento di chi primo accostò due pesci all'àncora, ovvero alla croce, si fu a parer mio quello di significare la carne di Cristo. Imperocchè siccome il pesce solitario ha il senso simbolico o enimmatico di ΙΧΘΥC, così i due pesci non possono avere altro senso che quello sacramentale, acquistato nella moltiplicazione miracolosa, e che è comunemente dato loro dai SS. Padri, cioè di significare il corpo di Cristo: il qual senso anche un sol pesce conserva tutte le volte che, come dirò appresso, si trova unito ad un sol pane, ovvero ad una sola delle ceste di pani moltiplicati. Ma raro è che siano rappresentati due pesci, omesso il pane, o l'àncora, o la croce. Raro è anche vedere i due

pesci a destra e a sinistra del buon Pastore, o della pecora, o di una spiga di grano, o di una nassa entrovi un grosso pesce; nei quali simbolici gruppi i due pesci non fanno altro che determinare la carne di Cristo offerta in sacrifizio e distribuita ai fedeli. Perocchè, quanto a quest'ultimo simbolo, egli è noto che il pesce preso all'amo significò talvolta la natura umana assunta dal Verbo, e se ne può allegare in conferma quella pietra incisa (Tav. 477, 19) che rappresenta il pescatore col pesce sospeso alla lenza, accanto al quale si legge IXΘYC. Che poi il pesce, o i due pesci, significhino anche la carne gloriosa di Cristo risorto, il dimostra l'unione di essi con l'edera o con la cucuzza. Vedesi infatti in un mio vetro (Tav. 174, 14) divenuto celebre, il pesce in luogo di Giona sotto la cucuzza: e in quella vece (poichè la pianta che fece ombra al Profeta tiensi pure che fosse di edera), due marmi (Tav. 486, 3, 7) ci rappresentano una volta il pesce sopra la pianta dell'edera, e un'altra due pesci vicini ad essa, con l'uccello della pace eterna che sulla pianta di edera prende riposo.

Non lascerò questo argomento senza riferire altre spiegazioni dei due pesci imaginate dal Liceto *(loc. cit.)*, il quale pensò che significassero il miracolo della Moltiplicazione. Ma egli si sbagliò chiamandoli simboli, da poi che in tal senso non sarebbero simboli ma segni, e come tali riuscirebbero imperfetti, mancando i cinque pani. La quale interpretazione fu dal Costadoni chiamata più infelice delle altre che io qui soggiungo. Imperocchè il Liceto propone ancora, che i due pesci accostati alla croce possano esprimere gli Apostoli che predicarono Gesù crocifisso; ovvero i fedeli al giudizio universale, in cui comparirà lo stendardo della croce e verranno i giusti collocati a destra e i malvagi a sinistra; ovvero la Chiesa dei cristiani formata da due popoli, il Gentile e il Giudeo.

Finalmente piacemi ricordare il P. Anton M. Lupi, il quale fu di parere (*Epit. S. Severae,* pag. 64) che i due pesci coll'àncora cruciforme rappresentassero due coniugi accosto alla croce, e però le pietre dove si vedevano rappresentati fossero anelli nuziali. La qual'opinione il Costadoni (*loc. cit.* pag. 290) chiama molto plausibile, e aggiunge che sarebbe indubitabile se fossimo sicuri che le iscrizioni, sulle quali si trovano i due pesci coll'àncora, fossero di coniugati.

CAPITOLO SETTIMO

PANE E PESCE, PESCATORE

I due pesci sono figurati in senso eucaristico tutte le volte che vedonsi congiunti a' cinque pani, come su di un marmo del Kircheriano (Tav. 486, 6), in una preziosa corniola (Tav. 477, 43) presso di me, e nell' epitaffio modanese (Tav. 486, 4), la cui leggenda è *Sintrofio,* dove sono scolpiti cinque pani in mezzo a due pesci, ciascun dei quali porta in bocca un pane, segno determinativo del loro senso sacramentale. Quanto poi fosse solenne nella tradizione il significato predetto, si può provare dall' ingegnoso ritrovato, sì comune nelle sculture, di sostituire due delfini in luogo delle due solite triglie nel miracolo della Moltiplicazione. Il mare di Tiberiade, dal quale potevano gli Apostoli aver quei pesci, non ha delfini, nè la mole quantunque ordinaria di questo pesce, poteva consentire che se ne portassero appresso due, andando pel deserto dietro a Cristo. Par quindi certo che tale scambio siasi voluto a fine di esprimere un significato simbolico, togliendolo dalla natura dei delfini, i quali avevano fama di essere amorosi degli uomini; della qual cosa parleremo nel capitolo XX. Non v' ha poi dubbio che il simbolico significato di quella miracolosa Moltiplicazione sia il sacramento di amore (Ioh. XIII, 1). Così uno o due delfini accanto all' àncora è d' uopo che significhino la carne di Cristo fattosi per noi vittima e pane eucaristico. Dal pesce enimmatico, e dal pesce o dai due pesci simbolici che significano Cristo figliuol di Dio, Cristo crocifisso, Cristo nostro cibo nel sacramento, è mestieri che passiamo a spiegare il pesce, il quale simboleggia la natura umana; o sia, come si esprime S. Proclo (*Orat.* XIX), la natura animale, la carne dell' uomo: *τὴν ἀλογίαν τῆς φύσεως.* Quest' allegoria si ebbe dal labbro stesso di Cristo, allorchè invitando Simone e Andrea ad essere suoi discepoli, disse loro: « Seguitemi, e non sarete più pescatori di pesci: io vi farò essere pescatori di uomini » (Marc. I, 17): *Faciam vos fieri piscatores hominum:* Ποιήσω ὑμᾶς *γενέσθαι ἁλιεῖς ἀνθρώπων.* Ciò fu dopo la pescagione miracolosa; e allora specialmente, rivolto a Pietro gli disse: « Fa' coraggio, da quest' ora tu

pescherai uomini » (Luc. V, 10): *Noli timere: ex hoc iam homines eris capiens:* Μὴ φοβοῦ· ἀπὸ τοῦ νῦν ἀνθρώπους ἔσῃ ζωγρῶν. Al qual passo alludendo il Crisostomo, chiamò Pietro il « pescatore del mondo » (*Hom.* XXXII): ὁ τῆς οἰκουμένης ἁλιεύς. Pescatori dunque degli uomini furono chiamati da Cristo gli Apostoli: e si avverò in essi ciò che Iddio aveva predetto per Geremia, rivelandogli che manderebbe molti pescatori al popol suo che lo pescherebbero (Ierem. XVI, 16): *Ecce ego mittam piscatores multos, dicit Dominus, et piscabuntur eos:* ἰδοὺ ἐγὼ ἀποστέλλω τοὺς ἁλιεῖς τοὺς πολλούς. λέγει Κύριος, καὶ ἁλιεύσουσιν αὐτούς (Vedi S. Girolamo in *h. l.* e S. Agostino, *Serm.* 12, *De util. ieiunii*, e l'autore *De prom. et praedict. Dei*, III, 12). Se pescatori degli uomini sono detti gli Apostoli, pescatore è senza dubbio ancor Cristo, il quale venne a trarre dal tempestoso mare del secolo l'uomo che andava naufrago in preda alle onde nemiche. Tal'è il pensiero di Clemente Alessandrino, così ben espresso nel celebre inno che va sotto il nome di lui, alla fine del Pedagogo, da me allegato nel volume III, pagina 138, onde il classico vetro della Tavola 175, 10, prende sì bella luce. E giova notare che S. Ambrogio attribuendo al Verbo di Dio la pesca all'amo, dice ancora che egli pesca altresì colla rete (*Hymn. in nat.* Ioh. Evang. ed. Biraghi, 1862, pag. 68):

> *Hamum profundo merserat*
> *Piscatus est Verbum Dei.*
> *Iactavit undis retia*
> *Vitam levavit omnium.*

Dei pesci che gli Apostoli pescano colla rete dal fondo degli abissi, scrive S. Efrem (pag. 413, vol. III, ed. Assem.): οἱ τὴν σαγήνην τὴν ἐκ παντὸς γένος συναγαγοῦσαν εἰς τὸν βυθὸν τῆς οἰκουμένης χαλάσαντες· οἱ θηρεύσαντες ἰχθύες οὓς μέχρι καὶ νῦν δειπνῶν ἐν οὐρανοῖς ὁ βασιλεὺς εὐφραίνεται.

Se il pesce simboleggia la natura umana corrotta e naufraga nel mar procelloso di questo secolo, e il Verbo assunse questa natura, tuttochè pura e senza peccato, per espiare il peccato; è conseguente che il pesce simboleggi altresì la natura umana assunta dal Verbo. Pesce quindi è Cristo; pesce l'uomo; pesce il fedele che vive per le acque del battesimo; pesce, ma in senso enimmatico, è il Figliuolo di Dio Salvatore, cioè l'Uomo Dio.

CAPITOLO OTTAVO

ALBERO DI PALMA E RAMO

Trovasi talvolta un pesce che porta in bocca una palma o una corona, il quale par certo che simboleggi il fedele, non altrimenti che negli agnelli che portano ancor essi in bocca la corona (Tav. 401, 6) sono figurati i fedeli discepoli di Cristo, che dagli Apostoli si presentano a Cristo come vincitori e però meritevoli della vita eterna; la palma e la corona significando la stessa cosa, come ha ben osservato S. Vittorino di Pettau (*in* Apocal. cap. IV, 10): *Palma et corona idem significant, quae non dantur nisi victori.*

L'albero di palma solo da sè simboleggia la Giudea: le monete autonome giudaiche e quelle battute sotto l'Impero dei Romani lo hanno sul rovescio coll'epigrafe IVDAEA CAPTA, ponendogli dappiè sedente la lugubre imagine della nazione personificata, e talvolta dappresso un Giudeo volto di schiena, colle mani a tergo avvinte. Salomone ne ornò il tempio rappresentando i Cherubini fra palme e palme; e questo simbolo della nazione a Dio prediletta S. Niceforo chiama, egualmente che i Cherubini, venerabile e santo (*Antirrh.* ed. Pitra, *Spic. Solism.* tom. I, pag. 454): *προσκυνητά τε καὶ ἅγια.* Questa pianta, nel linguaggio simbolico della Scrittura significa, come l'olivo e la vite, i frutti della Chiesa (Eus. di Cesarea, *in* Isai. cap. XLI, 19, ed. Montfaucon) e la vita spirituale e celeste (Procop. di Gaza, *in* Cant. Cantic. ed. Mai, *Class. Auct.* vol. VI, pag. 359). Sembra quindi che un palmeto intorno a Cristo, qual si rappresenta nel Musaico di Santa Costanza (Tav. 207, 2) e in S. Apollinare Nuovo di Ravenna (Tavv. 242-245) coi santi e le sante Martiri, significhi la Chiesa eletta e santa, e ricca di frutti di buone opere. Gli artisti cristiani pongono Cristo in mezzo a due alberi di palma, quando il rappresentano risorto e sul monte nell'atto di affidar la sua Chiesa a Pietro e di mandar Paolo ad annunziare la sua divina parola: in queste composizioni le due palme stanno ai due lati di Cristo come le due città, Gerusalemme e Betlemme, che si vedono

talvolta unite alle palme: onde è certo che significano la Chiesa che dei due popoli, l'Ebreo e il Gentile, si compone.

Niun particolare v'è che distingua le due piante fra le quali è figurato il Signore: se non è che su i rami della palma a sinistra, o poco discosto da essa, vedesi posare una fenice (Tavv. 180, 6; 286; 292; 334, 3); del quale uccello tradizionale dirò in seguito. Qui solo basterà ricordare che presso i SS. Padri passò per simbolo di risurrezione. Però s'intende perchè sia aggiunto alla sola palma che deve rappresentare la Chiesa dei Gentili. Gli Apostoli, scrive Tertulliano (*De resurr. carnis*, 39), non ebbero altro a fare presso Israele, che ad aprire il Testamento vecchio e a consegnare il nuovo, e piuttosto a predicar Dio in Cristo. Però quanto alla risurrezione, niente indussero di nuovo se non quanto ad annunziare essere questa avvenuta nella persona di Cristo: del resto essa era con semplice e nota fede creduta, ripugnandovi solo i Sadducei. Tal fede nella risurrezione di Cristo e nella generale risurrezione dei morti doveva invece predicarsi ai Gentili, ai quali era ignota. E di ciò fu affidata la missione principalmente a S. Paolo, essendo la somma dell'Evangelo e della fede la credenza nella morte e risurrezione di Cristo, tipo e speranza della nostra. « Perocchè (*ibid.* cap. 48) se Cristo, dice l'Apostolo ai Corinzii (I, xv, 14), non è risorto, la nostra predicazione non val nulla, e voi avrete creduto invano, perchè state tuttavia nei vostri peccati, e i vostri morti sono morti per sempre. » Di qua si apprende come la fenice divenne simbolo distintivo della predicazione di S. Paolo. Ed essendo costume di collocare nelle pitture e sculture sacre la Chiesa degli Ebrei a destra di Cristo, e la Chiesa dei Gentili a sinistra; pur nondimeno quando si volle esprimere Cristo risorto in atto di stabilir la sua Chiesa affidandone il governo a Pietro, e la predicazione evangelica a Paolo, allora la palma colla fenice fu invece posta accanto a S. Paolo. La qual discordia si osserva nell'insigne vetro della Tavola 180, 6, e nei musaici delle Tavole 253, 286, dove sembra in apparenza che la palma colla fenice stia dalla parte di Gerusalemme, che significa la Chiesa degli Ebrei, ma ella sta ivi per S. Paolo; e le due composizioni debbono mentalmente intendersi l'una dall'altra indipendenti. Ed è sì vero che al solo S. Paolo quel simbolo si appartiene, che esso trovasi posto presso di lui ancor quando le due solite palme vedonsi omesse, come in un sarcofago veronese (Tav. 333, 1); e quando le due palme presso la roccia sono espresse (Tavv. 334, 3; 335, 2), quell'uccello che d'ordinario è sulla palma sinistra vedesi in quella vece sopra una seconda palma che sta dietro al santo Apostolo; il che vuol dire che lui solo ivi riguarda e non la Chiesa. Che se vedesi il detto uccello stare ancor qui sulla palma, ciò non dinota che anche qui la palma simboleggia la Chiesa dei Gentili, ma solo che è la pianta che per omonimia la significa, dicendosi in greca lingua *phoenix*, *φοῖνιξ*, tanto l'uccello, quanto la palma. Da ciò deriva che la palma veggasi presso S. Paolo condotto al supplizio (Tav. 331, 2), dove non può questa pianta servire d'indizio del luogo, ma vi deve stare come sinonimo dell'uccello caratteristico. Singolarissima e degna perciò di esser qui spiegata si è la rappresentanza, unica finora, della fenice che poggia sulla cresta di un monte posto fra due palme (Tav. 269). Qual sia il concetto dell'artista s'intenderà subito, se poniamo a confronto con questo musaico quei monumenti scolpiti o dipinti, dove, sul monte e fra le due palme, vedesi Cristo risorto. Non vi ha quindi alcun dubbio che la fenice quivi occupando il luogo di Cristo, ne simboleggia la qualità di risorto, confermando così la interpretazione da noi data a queste rappresentazioni, che in modo diverso si spiegavano finora, come dirò a suo luogo.

Il ramo di palma, fin dagli antichissimi tempi, fu tra gli Ebrei simbolo di allegrezza e di festa. Nel Levitico (XXIII, 40) Iddio prescrive il rito della festa dei tabernacoli, ed ordina che facciano festa portando in mano il ramo di palma con altri rami: *Sumetisque vobis die primo fructus arboris pulcherrimae spatulasque palmarum et ramos ligni*

densarum frondium et salices de torrente, et laetabimini coram Domino Deo vestro. Il rito medesimo fu rinnovato di poi da Esdra (II, viii, 15), quando ristabilì la festa dei tabernacoli; e come ho notato nei Vetri (pag. 51), il porre in un mazzetto un ramo di palma insieme con altri rami, passò di qua in costume anche in altre solennità di pubblica gioia: laonde si legge nei Maccabei (II, x, 6, 7) che nelle *encaenia*, o sia nella festa della dedicazione del tempio, gli Ebrei *thyrsos et ramos virides et palmas praeferebant.* E quando voleano dar segno di allegrezza universale, tagliavano i rami delle palme e degli altri alberi, e portavangli in mano agitandoli e cantando, come si legge aver essi fatto nell'ingresso di Cristo in Gerusalemme (Ioh XII, 12, 13): *In crastinum autem turba multa, quae venerat ad diem festum, cum audissent quia venit Iesus Ierosolymam, acceperunt ramos palmarum et processerunt obviam ei, et clamabant: Hosanna, benedictus qui venit in nomine Domini rex Israel.* L'uso di andare incontro con rami di palma ha un nuovo esempio narrato nell'*Itinerario gerosolimitano,* che è dei tempi di Costantino, ove i pellegrini di Bordeaux ci fanno sapere che in Egitto vennero loro incontro donne e fanciulli con rami di palme e vasellini d'olio di rosa, e gittatisi loro a'piedi vollero ungerli con quell'olio, cantando l'osanna in loro lingua nativa: *Ibi venerunt mulieres in occursum nobis cum infantibus palmas in manibus tenentes et ampullas cum rosaceo oleo, et prostratae pedibus nostris plantas nostras ungebant cantabantque lingua aegyptiaca psallentes antiphonam: Benedicti vos a Domino benedictusque adventus vester: hosanna in excelsis.* Nel qual costume si deve distinguere l'idea di significare la festa dal ramo di una special pianta, quale è la palma, perocchè ove questa pianta non è ovvia, vedonsi le turbe staccare i rami da altre piante e andar incontro e festeggiare nel modo medesimo che se avessero rami di palma. Io leggo infatti che coloro i quali andarono incontro a S. Fulgenzio Vescovo di Ruspa, in Africa, portavano in mano lucerne, lampadi e rami di alberi (*in vita,* cap. 29): *Cum lucernis et lampadibus et arborum frondibus.* Vedi il Cotelier (*Mon. Eccl. Gr.* vol. I, pag. 814).

Debbo pertanto avvertire che questa espressione di festa e di allegrezza non si separi dall'idea di onore e venerazione; del quale intento noi possiamo trovare un ottimo esempio nelle esequie di un Confessore, il santo Abate Giuseppe (Combef. *op. cit.* pag. 106), narrandosi di lui che fu accompagnato alla sepoltura dal popolo che portava rami di palma: ἐπελθόντες μετὰ βαίων. Inoltre nell'esequie fatte ai monaci sinaiti ammazzati dai Blemmii, ladroni ferocissimi (Combefis, *op. cit.* pag. 128), i confratelli loro tolsero in mano rami di palma: ἄραντες θάλλους ἀπὸ τῶν φοινίκων. Dai quali esempii risulta chiaro che nell'uso dei rami si ebbe doppio intento, di far festa e di onorare; e che a significar la festa e l'onore non si prendevano rami di palma per alcuna analogia di significato che la palma avesse. Onde anche deriva il non doversi considerare i rami di palma come simboli trionfali, che è un senso avventizio e preso dal costume romano di servirsi della palma in segno di vittoria, il quale narrano essere derivato dal greco. Imperocchè dicesi che Teseo il primo instituisse di donare ai vincitori del certame Delfico rami e corone di palma (Plut. *Sympos.* VIII, iv); e Livio attesta che il ramo di palma, come insegna di vittoria, fu in Roma dato la prima volta ai soldati vincitori l'anno 586, ad imitazione dei Greci (lib. X, 47): *palmae tum primum, translato e Graecia more, victoribus datae.* In seguito divenne uso solenne di coloro che menavano trionfo, i quali andavano a deporre questo ramo di palma a'piè di Giove Capitolino; laonde leggiamo nei Fasti trionfali ripetersi tutte le volte: TRIVMPHAVIT PALMAM DEDIT. Dalla quale abitudine di considerare nella palma un'insegna di vittoria, derivò che la palma fosse generalmente tenuta per insegna di trionfo, e che questo senso medesimo avesse il ramo di palma veduto da S. Giovanni in mano a quella innumerabile moltitudine di Beati d'ogni nazione stanti nel cospetto di Dio e dell'Agnello, vestiti di bianco (Apocal. VII, 9, 10) e in atto di cantare l'osanna: *Post haec vidi turbam magnam, quam dinumerare nemo poterat ex omnibus gentibus et tribubus et*

populis et linguis, stantes ante thronum et in conspectu Agni, amicti stolis albis, et palmae in manibus eorum: et clamabant voce magna dicentes: Salus Deo nostro, qui sedet super thronum, et Agno.

L'uso degli Ebrei di servirsi specialmente dei rami di palma nelle feste essendo divenuto pei Greci e pei Romani una espressione di trionfo e di vittoria, fu poi generalmente preso in tal senso nel mondo romano, dove si adoperò il ramo di palma e nei trionfi e nelle vittorie: e però si diede questa insegna nei giuochi a chi avesse superato il suo antagonista, come ben nota lo scoliaste del Cramer (*Caten. Graec. Patr. in Nov. Test.* tom. VIII, pag. 291) scrivendo che davasi a portare il ramo di palma come simbolo usato negli agoni ginnici: *κατὰ τὸ ἐν τοῖς ἀγῶσι τοῖς γυμνικοῖς εἰθισμένον σύμβολον ἐν καταπαλαίσεως των ἀνταγωνιζομένων.* E S. Epifanio, predicando nel giorno delle palme, esortava i fedeli a prender i rami di palma e di olivo e agitarli in onor di Cristo vincitore della morte: *τὰ βάϊα τῆς νίκης, ὡς νικητῆ τοῦ θανάτου βαστάσωμεν, τοὺς κλάδους τῶν ἐλαιῶν τῷ ἐκ Μαρίας κλάδῳ θεοπρεπῶς ἐπισείοντες.* E Teofane Cerameo (*Homil.* XXVI *in solemn. palm.)* afferma che la festa delle palme prefigura il trionfo di Cristo sulla morte e il nostro: *τὴν σωτήριον προμηνύει ἀνάστασιν καὶ τὴν τοῦ θανάτου κατάλυσιν καὶ τὴν ἡμῶν ἐπανόρθωσιν*: essendosi egli dimostrato vincitore della morte coll'estrarre Lazaro dalle viscere di lei: *τὸν Λάζαρον ἐκσπάσας τῆς τοῦ ᾄδου γαστρὸς, τοῦ θανάτου νικητὴς ἐχρημάτισεν.* I giusti poi trionfano del mondo e riportano vittoria della concupiscenza e dell'antico serpente, che è il demonio, e finalmente della morte colla risurrezione gloriosa dei loro corpi.

Le palme e le corone (Tav. 400, 13), le palme e i serti (Tav. 314, 5) si vedono talvolta in mano agli Ebrei che festeggiano il solenne ingresso di Cristo nella città santa. Il sacro testo non rammenta che i rami degli alberi dagli Ebrei tagliati e sparsi sulla via; ma ben si comprende che l'artista pose le corone, le palme e i serti nelle mani di coloro che festeggiano l'ingresso di Cristo a significare che gli fanno onori, quali si convengono al loro Re discendente di Davide nel suo ingresso trionfale in Gerusalemme, essendo a gara ricordato dagli Evangelisti Matteo e Giovanni (MATTH. XXI, 5; IOAN. XII, 15) il profetico passo di Zaccaria (IX, 9), e dai SS Marco (XI, 19) e Luca (XIX, 38) detto che il popolo lo acclamò Re: *Benedictum quod venit regnum patris nostri David: Benedictus qui venit rex in nomine Domini.* I discepoli poi, aggiugne S. Luca (*ibid.* 37) facevano festa e lodavano Dio narrando le glorie e gli stupendi prodigi del loro Maestro: *Coeperunt omnes turbae discipulorum gaudentes laudare Deum voce magna super omnibus quas viderant virtutibus.* È dunque il senso d'ingresso trionfale del Re quello in che si sono adoperate le palme e le corone, le palme e i serti, nei due sopracitati monumenti. Nell'insigne musaico di S. Pudenziana (Tav. 208) il Papa Siricio rappresentò le due Chiese che coronano i SS. Apostoli Pietro e Paolo: (Vedi l'interpretazione da me stabilita nella dichiarazione della Tavola predetta). Sono essi gli *Ecclesiarum Principes, belli triumphales duces*, ai quali si fa quest'onore di preferenza nel consesso dei Santi.

Abbiam veduto il buon Pastore della Cirenaica essersi dipinto incoronato di edera (Tav. 105 C, 1), e sappiamo che presso i Greci dei tempi di Critopulo gli sposi coronavansi di una pianta che avesse le foglie sempre verdi, *ἐξ ἀειθαλοῦς φυτοῦ* (CRITOP. *Confess. Fidei*, cap. 12), certamente per antica tradizione. Di Cristo poi conosciamo un solo testo che l'incorona di lauro (vedi sopra), ma nella trionfale sua ascensione al Cielo; le cui ragioni evidenti non si possono far comuni a lui quando, in sembiante di pastore e coronato di edera, si porta la pecora sulle spalle. Ben però gli si attribuirebbe una tal corona sempre verde in qualità di sposo; perocchè, siccome ho dimostrato avanti, la pecora fu in senso più recondito, ma non meno vero, la simbolica rappresentanza della carne assunta dal Verbo, la quale egli a sè congiunse vergine, senza ruga nè macchia, e la rese madre feconda della

mistica Chiesa. Καθίκετο γὰρ ἐξ οὐρανῶν ὁ μονογενὴς Λόγος (scrive PROCOPIO DI GAZA, *in* ISAI, cap. 62), ἔγκαρπον ἀποφῆναι τὴν Ἐκκλησίαν, ἣν αὐτὸς ἑαυτῷ παρέστησε παρθένον ἁγνήν, μὴ ἔχουσαν σπίλον ἢ ῥυτίδα.

A sentir parlare di corone nuziali, *τῶν νυμφικῶν στεφάνων*, potrebbe taluno credere che alle vergini non si dessero corone. Ma non è così: e invece alle vergini si danno le proprie corone, che chiamansi *παρθενίας στέμματα, παρθενικοί στέφανοι*; ond'è che da S. Cirillo di Gerusalemme son chiamate col nome distintivo di *στεφανούμεναι* (*Catech.* XII, 34): *Κύριος εἴπῃ περὶ ἡμῶν ἀνδρῶν τε τῶν ἁγνευόντων καὶ γυναικῶν τῶν στεφανουμένων.* Le corone delle vergini si compongono di gigli, a differenza di quelle che portavansi dalle vergini pagane, le quali erano corone di pino (Vedi EZ. SPAHEIM *ad* CALLIM. *hymn. in Dianam.* vers. 201). Ma quelle vergini che alla verginità congiunsero il martirio portano corone conteste di gigli insieme e di rose. Di questi fiori si componevano le due corone portate dall'Angelo a Cecilia e Valeriano (*Act. SS.* 14 aprilis, pag. 205, § 4): *duas coronas habentem in manibus coruscantes rosis et liliis albescentes;* il cui significato di verginità e di martirio Tiburzio apprese dal fratello Valeriano (*ibid.* § 5): *Modo promereberis intelligere cuius in rosis sanguis florescit et in liliis cuius corpus albescit: coronas enim habemus floreo rubore et niveo candore vernantes.* La spiegazione medesima si legge in S. Pier Crisologo (*Serm.* 98): *Ecclesia hortus est... fidelium plantariis, liliis virginum, rosis martyrum, confessorum viriditate amoenus flagrans floribus sempiternis.*

Ma di una corona tutta di rose è fatta menzione negli Atti dei SS. Mariano e Giacomo, tolti di vita nella persecuzione di Valeriano (RUINART, *Acta sincera*, pag. 198): imperocchè ivi si legge che fu mostrato in visione a Giacomo un giovane, il quale fatto Martire tre giorni avanti colla madre e coi fratelli, gli si fece incontro portando una corona di rose intorno al collo e un freschissimo ramo di palma in mano: *adcucurrit ad nos obvius puer, quem constabat esse alterum ex geminis ante triduum cum matre passis, corona rosea collo circundatus et in manu dextra palmam viridissimam praeferens.*

Nelle Sacre Carte si dà generalmente la corona ai Beati, la quale è chiamata da S. Paolo (II TIMOTH. IV, 8) corona di giustizia, *ὁ τῆς δικαιοσύνης στέφανος*: questa è loro data, come a' vincitori, in premio. In tal senso essa chiamasi altresì corona di gloria che non marcisce: *ὁ ἀμάραντος τῆς δόξης στέφανος* (I PETR. V, 12): e questo conviene anche alla verginità, la quale, come nella Sapienza si legge (IV, 2), in perpetuo va trionfalmente coronata per aver vinto quel premio delle immacolate sue lotte: *in perpetuum coronata triumphat, incoinquinatorum certaminum praemium vincens: ἐν τῷ αἰῶνι στεφανηφοροῦσα πομπεύει τὴν τῶν ἀμιάντων ἄθλων ἀγῶνα νικήσασα.* Della qual corona, dice la vergine Gregorio (*Conv. Virgin. praef.*), io mi coprirei di vergogna se, dopo aver lottato valorosamente, non mi rendessi invidiabile posseditrice cingendone le immortali frondi dovute alla vita pura e casta: *τὴν καλῶς ἀγωνιζαμένην αἰσχυνοίμην ἂν ἐμαυτήν, ἐὰν μὴ ποιησαίμην ζηλωτὴν τοῖς ἀμιάντοις τῆς σοφίας ἀναδήσασα πετάλοις.* La lotta con la concupiscenza è comune anche allo stato coniugale, e vuole S. Crisostomo che per ciò appunto gli sposi cingevano corona, perchè, vinta la libidine, vengono ad oneste nozze (*Hom.* IX, *in* I AD TIMOTH., pag. 284): *διὰ τοῦτο στέφανοι ταῖς κεφαλαῖς ἐπιτίθενται, σύμβολον τῆς νίκης, ὅτι ἀήττητοι γενόμενοι οὕτω προσέρχονται τῇ εὐνῇ, ὅτι μὴ κατηγωνίσθησαν ὑπὸ τῆς ἡδονῆς.* Così intendesi come la corona si dà qual premio ad ogni soldato che vince, sia egli Martire o Confessore, nella sede beata (SEDUL. lib. II).

ubi principe Christo
Nobile perpetua caput amplectente corona
Victor opima ferens gaudebit praemia miles.

CAPITOLO NONO

SIMBOLI PRESI DAI GIUOCHI
PALMA, CORONA, CESTA DELLE SORTI, BORSA DI PREMIO E FLAGELLI DI PENA
PIEDE UMANO, CAVALLO E META, SIMBOLI DI CORSA
CORONE PORTATE DA UNA COLOMBA, O TENUTE DA MANO CELESTE

Quantunque il ramo di palma, considerato nel senso esposto di sopra, non porti con sè necessariamente l'idea di vittoria, nulladimeno esso neanche l'esclude. Tal si è ancora il significato della corona, la quale massimamente è un segno di festa; e così adoperossi dai pagani in tutti i loro sacri riti, dei quali divenne essa perciò un simbolo, e nei conviti; e per ciò stesso coronavansi gli sposi presso gli Ebrei, il qual costume fu poi ritenuto dalla Chiesa. La corona passava a significare il premio, la dignità, l'impero, e la vittoria. Starà quindi a noi di vedere in quale dei predetti sensi siasi essa adoperata. Gli antichi solevano donare serti e corone anche ai defonti e sospenderle alle loro tombe, facendo quella festa in segno certamente di onore. Ma le palme date ai Martiri significarono la loro vittoria, e in tal senso la Chiesa incoronò i suoi campioni.

La corona, simbolo del premio celeste, è spesso figurata sola; ma non di rado è tenuta da una mano celeste, e talvolta invece v'è espressa una colomba che la porta, tal'altra Cristo medesimo corona i suoi eletti. Non v'ha dubbio che la mano celeste esprima Iddio rimuneratore, e la colomba simboleggi lo Spirito divino che la dona. In alcune pitture e sculture vedonsi i Martiri e le anime giuste che portano in mano la corona di giustizia. Questa simboleggia i loro meriti che offrono a Dio: e talvolta per esser ammessi alla patria celeste, con quelle corone presentansi ai SS. Apostoli Pietro e Paolo, perchè, come patroni ed avvocati, gl'introducano nel soggiorno dei Beati, ove Iddio darà il premio eterno ponendo loro in capo quella stessa corona. Tale distinzione non è stata fatta, per quanto so, da alcuno. Leggesi, è vero, nella Storia ecclesiastica essersi veduti talora gli Angeli e i Santi venuti dal cielo a imporre corone, come per esempio negli Atti dei SS. Trifonio e Respicio (Ruinart, pag. 139): *adstitit sanctis Angelus Domini coronas habens in manibus gemmis et floribus ornatas, quas capitibus*

eorum imposuit; ma nei monumenti primitivi a me noti, i Santi e gli Angeli non coronano nessuno, sibbene è Iddio che dà la corona e la pone in capo ai servi suoi: nè fa contro a ciò il musaico di S. Pudenziana sopraccitato, nel quale vedonsi le due Chiese essere in atto di coronare i due Principi degli Apostoli, da poi che trattasi ivi di una corona d'onore e non di premio. I ventiquattro vecchi furon veduti da S. Giovanni (APOCAL. IV, 10, 11) togliersi la corona di gloria dal capo per deporla ai piedi di Dio assiso sul suo trono, attestando che egli solo era degno di essere glorificato ed onorato, e del quale si debba celebrare il supremo dominio e la potenza, perchè creatore: *Et mittebant coronas suas ante thronum dicentes: Dignus es Domine Deus noster accipere gloriam et honorem et virtutem; quia tu creasti omnia.* Qui dunque i Santi appaiono coronati, e le corone che portano sono d'oro: *ἐπὶ τὰς κεφαλὰς αὐτῶν στεφάνους χρυσοῦς.* Ma queste corone esprimono la dignità regia della quale gli ha decorati Cristo: perocchè la corona è altresì simbolo del regno, come ben osservano i Commentatori dell'Apocalisse (ed. CRAMER, pag. 248): *ἔστι καὶ βασιλείας ὁ στέφανος σύμβολον.* Nel qual senso i ventiquattro seniori toltasi di capo la corona la depongono a'piè di Cristo, esprimendo così che egli solo è degno di regnare: e aggiunge Ecumenio che il deporre la corona a'piè di lui ha inoltre forza di significare che egli ha conquistato il suo regno colla vittoria, e che questo era il senso che davasi allora al gittare le corone a'piedi dei vincitori nei certami: *τὸ βαλαῖς τοὺς στεφάνους τὴν νίκην δηλοῖ. ὡς καὶ νῦν ἐπὶ τῶν νικώντων ἀγῶνάς ἐστιν ἰδεῖν.* E poichè il trono dinota la regia dignità, quei ventiquattro che depongono le loro corone davanti al trono riconoscono con quell'atto la regia dignità e la vittoria dell'Uomo Dio: *βάλλοντες οὖν ἐνώπιον τοῦ θρόνου, τί ἂν ἄλλο ἢ τὴν ὄντως καὶ ἀληθῆ βασιλείαν, καὶ τὴν κατὰ πάντων νίκην τῷ ἐπὶ πάντων ἀνατιθέασι θεῷ.* Per le quali considerazioni rimane anche confermato ciò che nella dichiarazione del musaico di Papa Sisto III (Tav. 211) ho cercato di stabilire, essersi quivi voluto significare il regno di Cristo colla corona posta a'piedi della croce sul trono di lui.

Dal linguaggio metaforico dell'Apostolo, che nelle sue lettere non di rado si serve di metafore ed allegorie tolte dai giuochi atletici e circensi, si deve derivar l'uso dei simboli palestrici e dei premii soliti darsi ai vincitori degli agoni; indi la palma e la corona, e quell'urna delle sorti con entro due rami di palma, che fu a torto presa (*Bull. Crist.* 1867, pag. 83) per una corona. Ella è di quella forma medesima che si vede sulle monete, e fu rettamente dal Buonarruoti (*Medaglioni*, tavola VIII, 2, 3; IX, 9; XX, 2) stimata essere un vaso, sebbene mal si apponesse (pagg. 51, 208) giudicando che fosse vaso di premio. L'Apostolo nella I ai Corintii (XVI, 9) allude ai giuochi del circo, allorchè scrive che gli si è aperta la porta ed ha molti avversarii. La porta è quella che i Romani chiamavano *carcere*, donde uscivano i carri per la corsa, e così intese questo luogo il Crisostomo *(Orat. de circo)*. Agli aurighi e ad altri vincitori davasi per premio una somma di monete; indi la borsa denota il premio: e poichè era usatissima la pena della flagellazione, e i flagelli avevano presa la generale significazione di castigo, quindi derivò che il flagello simboleggiasse la pena: una borsa e un flagello significano adunque premio e pena. I quali simboli vedonsi rappresentati a destra e a sinistra del divin Giudice che siede per giudicare le nazioni nel mezzo ai suoi Apostoli, in una rara terracotta che darò incisa nel volume V (Tav. 466, 1). Alla corsa allude il cavallo circense che vedesi scolpito sulle lastre cimiteriali. Il medesimo Apostolo esorta gli Ebrei (XII, 13) che tengano il corso dritto, la *ὀρθὴ τροχία*, non declinando a destra nè a sinistra: e scrivendo la I ai Corintii (IX, 24) allude all'atletica corsa che si faceva a piedi, avvertendo quei fedeli a ricordarsi che di coloro che corrono, uno soltanto coglie il premio, e gli esorta a correre in guisa da arrivare alla meta e prendere il premio: e scrivendo ai Galati (II, 2) paragona il suo apostolato alla corsa, e alla corsa accenna al capo V, 7, ove ricorda loro che prima correvano

bene: *currebatis bene*. Quest'allegoria della corsa parmi che siasi espressa ora con un piede umano atteggiato alla corsa, ora con un'intera persona che è nuda del tutto, come svestiti erano gli atleti cursori; la qual persona sembra allora giunta alla meta. Il suolo è tutto sparso di rami di palma e foglie, e la figura nuda è in atto di ostentare la corona con una mano, sebbene nell'altra mostri un grappolo d'uva, che appartiene ad altra allegoria, significandosi con esso la corporale uva custodita immacolata, onde il fedele coglie lo spiritual frutto di benedizione e di vita beata. Del senso simbolico dell'uva scrive S. Proclo (*Orat.* VI): *ὅσοι τὸν σωματικὸν ῥῶγα ἄφθαρτον ἐκτήσαντο, τὸν πνευματικὸν καρπὸν τῆς εὐλογίας ἄφθονον ἐδρέψαντο* (Vedi ivi la nota del Riccardi). L'autore del *Bullettino archeologico cristiano* (a. 1867, pag. 83) opina che costui sia un lottatore; nè vi è da opporre, dacchè l'Apostolo fe' anche uso della metafora presa dalla lotta e dai lottatori nella epistola ad Ephesios (IV, 12); ma finora non ne abbiamo riscontri certi.

CAPITOLO DECIMO

LE STAGIONI, IL MOGGIO E IL SACCO DI GRANO
LA BOTTE, L'OTRE DI VINO, E IL TINO DA PIGIAR L'UVA

Le quattro stagioni, che allegorizzano il corso della vita presente, e colle loro vicende figurano la risurrezione (AUGUST. *Serm.* 361, 10; CHRYSOL. *Serm.* 59 *cet.*) si vedono rappresentate coi frutti proprii di ciascuna. È però da notarsi particolarmente, che come l'inverno simboleggia la morte, così la primavera è simbolo di risurrezione. Negli atti di S. Cecilia, Valeriano spiega così il senso di queste due stagioni, paragonando il piovoso e freddo inverno alla misera vita presente, dopo della quale vengono i tempi sereni e colmi di fiori e di frutti delle buone opere: *Haec illis agentibus imbriferis atque algidis mensibus, serena tempora successerunt, et ecce floribus roseis vernantes campi nemoreis pampinis ornabantur, et crispas botrorum sertas suo partu sarmenta, et vario genere taleae arborum melliflua poma gignebant, in quibus videmus usque hodie abundare gratiam et fructum pariter et decorem.* In questo senso ben si possono intendere e interpretare le rose messe accanto a un tralcio di vite sopra una lastra cimiteriale di recente trovata (*Bull. arch. crist.* 1868, pag. 12, num. 15). L'editore (pag. 14) attribuisce ancor qui alle rose quel senso di martirio che sogliono avere nel giardino della Chiesa nei serti e nelle corone: ma pare a me che a tal significato non si presti direttamente il tralcio di vite carico di grappoli d'uva: è invece la vendemmia, che oltre al significare il frutto delle buone opere (vedi le Tavv. 19; 302, 2, 3, 4) suole prendersi allegoricamente nel senso di persecuzione e di martirio; della qual cosa abbiamo molte testimonianze dei SS. Padri, fra le quali piacemi ricordare quella di S. Zenone (II, XXVII): *Ubi vindemiae venerit tempus, idest persecutionis dies, passim uvae diripiuntur, idest inconsiderate sanctis omnibus violenta infertur manus, ad torcular comportantur, idest ad supplicii locum deducuntur, ab operariis ibidem conculcantur, hoc est summa cum contumelia a persecutoribus illusi iugulantur, succus earum in ultimo preli pondere duabusque tabulis exsiccatur.* La patria dei Beati, ov'è perpetua

la primavera, è ancor significata dai fiori e dalle corone; e pur qui abbondano i testi che se ne potrebbero recare in prova. Pertanto citerò gli Atti di S. Elia Giuniore, dove si legge, che a lui parve di esser collocato in un talamo nel quale si vedevano corone sospese e fiori d'ogni maniera, e che egli prendeva gran diletto a considerare i fiori di quelle corone a lui pendenti sul capo: *θάλαμον ἐπιπλακέντα μοι ἀπὸ ἄνθεων διαφόρων καὶ στεφάνους ἐπικρεμαμένους μοι· ἔχαιρον δὲ, ὡς ἐδόκουν, ἐγκαθήμενας καὶ τοῖς ἄνθεσι τῶν στεφάνων ἐπετερπόμην.*

La vigna e il campo di spighe simboleggiano la Chiesa, e in essa i fedeli ricchi di buone opere. Del fertile campo di spighe fa menzione allegorica il pio Sedulio nel *Carme Pasquale* (lib. I, vers. 57 segg.), dove invita gli uomini ad entrare nella Chiesa, che egli dipinge qual paradiso a cui però si entra pel battesimo, e dove si fanno frutti di vita eterna:

amoena vireta
Florentum semper nemorum sedesque beatas
Per latices intrate pios, ubi semina vitae
Divinis animantur aquis et fonte superno
Laetificata seges spinis mundatur ademtis,
Ut messis queat esse Dei mercisque futurae
Maxima centenum cumulare per horrea fructum.

Alla Chiesa alludono le Sacre Carte allorchè ci narrano degli operai in ore diverse della giornata condotti a lavorar la vigna dal padrone di essa (MATTH. XX, 1-4; 7, 8): E vigna sua eletta Iddio chiamò per bocca dei Profeti (ISAI. V, 1; IEREM. II, 21) la Chiesa giudaica; ed egli medesimo spiega in Isaia (cap. V, vv, 3-6) che le uve sono le buone opere. *Dominus* (è il soprallegato S. ZENONE, *Tr.* XXVII *in* ISAI.) *Ecclesiam matrem sua pro voluntate plantavit, quam sacerdotalibus officiis excolens piaque potatione fecundans felici ligno suspensam uberrimam docuit adferre vindemiam; inde est quod hodie vestro de numero novellae vites ad iugum perductae scaturientis musti dulci fluento ferventes vinariam dominicam cellam communi gaudio repleverunt.* Di qui ebbe origine il rappresentare le imagini or dei defonti, ora dei Santi, in mezzo alle viti cariche di grappoli, non altrimenti che fra le spighe di grano e fra le palme. E quanto ai Santi, è opportuno che io qui ricordi il Martire S. Cerico, dipinto in mezzo ad una vigna; intorno al qual soggetto fu scritto l'epigramma edito dal Boissonade (*Anecd.* vol. II, pag. 56 nota), che dice quel Cerico, nobile e generoso tralcio della vite che è Cristo, essere rappresentato ivi in mezzo alle viti come loro custode:

[illegible]

Ὡς εὐγενές τι κλῆμα, μάρτυς, ἀμπέλου
Χριστοῦ φανεὶς ἕστηκας ἀμπέλων φύλαξ.

I sacchi di grano e il moggio, la botte e il tino da pigiar l'uva, che i Latini chiamano *torcular* e *lacus*, i Greci *ληνός, ὅπου σταφυλὴ πατεῖται* (HESYCH.), hanno ancor essi il loro significato simbolico. Il grano nel moggio è simbolo dei fedeli raccolti nella Chiesa di Cristo, e di coloro che riposano nel Signore aspettando la beata risurrezione. Però anche la cella, dove si depongono e conservano le carni, è simbolo del sepolcro nel quale riposano i corpi attendendo la chiamata del dì finale. *Nam et cum legimus* (scrive TERTULLIANO, *De resurr. carnis*, 27), « *Populus meus, introite in cellas promas quantulum, donec ira mea praetereat* » (Is. XXVI, 20); *sepulcra erunt cellae promae, in quibus paulisper requiescere habebunt, qui in finibus seculi, sub ultima ira, per Antichristi vim excesserint. Aut cur cellarum promarum potius vocabulo usus est, et non alicuius loci receptorii, nisi quia in cellis promis caro salita et usui reposita servatur, depromenda illinc suo tempore?* E S. Girolamo (*Contra* IOANN. IEROSOL. 33) commentando il medesimo passo d'Isaia, scrive: *Cellaria sepulcra significant, de quibus utique profertur quod conditum fuerat.* Gli otri e le botti hanno il medesimo doppio significato, e quando stanno solitarii da sè e quando son portati al cellaro, or sui carri (Tav. 67, 1), ora a spalla d'uomini (Tav 79, 2). Il tino da pigiar uva, a parere

del medesimo Santo Dottore (*in* ISAI. LXIII) dimostra il mistero della passione e della risurrezione di Cristo: *Mysterium passionis et resurrectionis Christi:* e come spiega nel citato opuscolo (*c.* IOANN. IEROSOL. 34): *Paucis verbis totum resurrectionis mysterium demonstrat.* E poichè Cristo è tipo nostro, il tino fu preso anche nel simbolico senso di morte e di risurrezione. Nel cimitero di Trasone è dipinto un tino (Tav. 72, 3) che vi tiene il posto dell'arca, nella quale si suol rappresentare il fedele orante.

Il Boldetti restringe il simbolo della botte a due sensi particolari, e dice in prima a pagina 63, che la botte allude all'amor cristiano, dipoi a pagina 64, che stando in mezzo a due uccelli è misteriosa allegoria del sangue dei Martiri. Queste due interpretazioni furon note al Winkelmann, il quale però scrisse nel *Saggio sull'allegoria* (cap. 3, § 199, ed. Prato): « Io non credo che una botte coi cerchii, *dolium,* in mezzo a due uccelli possa essere una particolare e misteriosa allegoria, come il Boldetti (pag. 164) suppone, e neppure un simbolo dell'amore cristiano, come lo stesso Autore poco prima (pag. 163) dice, appoggiandosi all'autorità di Padri della Chiesa, che egli poi non cita, cioè che col mezzo di quell'allegoria siasi voluto alludere alla Chiesa riunita, come una botte per mezzo de'suoi cerchii. Quest'allegoria, che si vede sopra un altro sepolcro cristiano colla iscrizione IVLIO FILIO PATER DOLIENS, sembra invece essere uno scorretto giuoco di parole fra *dolium* (pag. 370) e *doliens.* » Il Winkelmann fu ignorantissimo del simbolismo cristiano, siccome qui e altrove dimostra: pur tuttavia alla sentenza di lui ha sottoscritto il Pelliccia (*Polit. eccl.* tom. II, pag. 218); e il ch. sig. Cav. Le Blant (*Inscr. chrét. de la Gaule,* vol. I, pag. 159) la crede probabile, citando in riscontro le *Mém. de l'Acad. des inscr. et belles lettr.* serie II, tomo XIII, pagina 242. Or ecco quanto parmi si debba tenere. La botte, quando non è simbolo di professione, cioè non rappresenta il bottaro, dobbiamo ritenere ch'ella abbia un significato simbolico, e viepiù perchè i SS. Padri, com'è notissimo, soventi volte vi alludono nei loro scritti. Riguardo alla lapida di Giulio, ivi non uno ma due sono i botticini e ritti in piedi, come ben espresse il P. Lupi nei *Saggi accademici dei Nobili Convittori di Palermo* (Palermo 1736, pag. 16), e si legge notato dal P. Zaccaria (presso il GORI, *Symb. flor.* 1751, vol. VI, pagg. 178 segg., e nell'*Excurs. Litter. per Ital.* Venet. 1759, pag. 188), e, comecchè non siano posti lateralmente in piedi, ma sotto alle parole orizzontalmente stesi, pure se ne vede uno e ritto nella stampa del Boldetti (*Osserv.* pag. 370), al quale si potrebbe anche rimproverare di aver dato solo un verso dell'epigrafe e neanche intero. Da questo lato può pertanto scusarsi il Winkelmann, che vedendo l'epigrafe terminarsi nel Boldetti in DOLIENS e un botticino posto sotto a questa voce, fu indotto alla congettura sopra esposta, di un preteso giuoco di parole tra *dolium* e *doliens,* che avesse suggerito la scelta del botticino al padre, il quale al figlio Giulio pose l'epitaffio. Il vero è che i botticini simboleggiano il vino riposto nel cellaro, che è simbolo del sepolcro, nel quale si conserva il corpo del defunto, che a suo tempo dovrà risorgere.

CAPITOLO UNDECIMO

GLI ALBERI E I FRUTTI DELLE STAGIONI

Iddio volendoci rappresentare i frutti della Chiesa, scrive Eusebio di Cesarea (*in* Isai. cap. XLI, 19; XLIV, 4), si serve spesso delle imagini di palme, di viti, di olivi. Ma quando vuol significare lo stato florido e vegeto di coloro che fanno frutti di buone opere, ricorda gli alberi che sogliono stare nelle terre abbondanti di acque, cioè il cedro, il mirto, il bosso, il cipresso, il pioppo, il salcio. Ad un albero solo, o tutto al più a due, l'artistico linguaggio dà il valore medesimo che a molti di essi: e però può un solo albero significare i frutti della Chiesa al pari di molti. Alberi infruttiferi e senza foglie sono coloro che non fanno frutti di vita eterna. Così spiega Didimo le parole di S. Giuda (*Epist. cath.*, vers. 12): « Questi sono alberi « d'autunno senza frutti e senza foglie »: poichè, dic'egli, i giusti si paragonano agli olivi e alle viti; diconsi autunnali quei che non portano frutti nè foglie » : Ἐπειδὴ *πάλιν, δίκαιοι προσποιούμενοι, ἐλαίαις ἑαυτοὺς καὶ ἀμπέλοις καρποφόροις παρέβαλον,.. φθινοπορινοὶ δὲ, τουτέστι, καὶ καρπῶν καὶ φύλλων ἔρημοι.* I rami degli alberi, i tralci delle viti hanno comune colle piante e coi loro frutti il significato simbolico. I rami uniti alla pianta sono gli Apostoli e i Martiri (S. Maxim. Taurin. *Hom.* CX): *Ramus est Petrus, ramus est Paulus, rami sunt omnes Apostoli vel Martyres;* ma i rami divelti dall'olivo, significano i fedeli separati dalla Chiesa, e i rami dell'olivastro inseriti e innestati nell'olivo allegorizzano i Gentili in essa Chiesa introdotti, ovvero, se separati una volta da essa, innestati di nuovo: *potens est enim Deus iterum inserere illos* (Rom. XI, 23). Mostrò l'Angelo a Zaccaria Profeta un candelabro d'oro fra due rami di olivo (Zachar. IV, 2, 3), e ne spiegò il senso allegorico dicendo che i rami d'olivo significavano Zorobabele e Gesù, l'uno Principe, l'altro Sacerdote, che stavano innanzi a Dio e pregavano pel popolo (v. 14): *Et dixit: Isti sunt duo filii olei, qui assistunt Dominatori universae terrae.* Alla qual visione par certo

che alluda S. Giovanni (Apocal. XI, 4, 22), quando chiama Enoch ed Elia due olivi, e ripete il medesimo concetto dall'aggiunta in fuori dei due candelabri, stanti, dic'egli, al cospetto del Signore: *Hi sunt duae olivae et duo candelabra in conspectu Domini stantes.* Varie sono le spiegazioni allegoriche date dai commentatori a questi due rami di olivo veduti da Zaccaria. S. Girolamo che le riporta, dice essere ad alcuni paruto che si dovessero interpretare pei due Testamenti, l'Evangelo e la Legge: altri invece pensarono che fossero da intendere Mosè ed Elia, che rappresentino la Legge e i Profeti; del qual numero è S. Metodio (*Conv. Virg.* 156, ed. Possin.). A noi basti sapere tutto ciò, e ancora che pel candelabro d'oro con la sua lampada in mezzo e intorno sette lucerne si deve intendere Iddio nel suo santo tempio; e che S. Giovanni (Apocal. I, 13) scrive di aver veduto il Verbo incarnato stante in mezzo a sette candelabri d'oro colla faccia risplendente di propria luce, come il più bel sole: *Et facies eius sicut sol lucet in virtute sua:* e ancora che i sette candelabri significano il Verbo incarnato, stante che in lui furon riposti tutti i doni e i tesori dello Spirito Santo, significati dal numero settenario. Il ramo di olivo portato all'arca dalla colomba noetica dimostrò cessato il flagello e calmata l'ira di Dio. Laonde avvenne che si tenesse per simbolo di pace presso tutte le nazioni che conservarono la notizia di questo avvenimento. L'olio, di sua natura salubre, dà vigore, forza, e fa teneri e flessibili i corpi, e però grande fu l'uso di ungersi con esso presso gli antichi. L'unzione adunque fu adoperata quando si volle abbellire e decorare; e poichè è proprietà dell'olio impinguare e far nitidi i corpi che con esso si ungono, divenne presto simbolo dell'abbondanza dei beni, dei doni e delle grazie, e quindi della misericordia e della benignità di Dio: e quando alcuna cosa o persona volevasi onorare, l'unzione dell'olio ne fu un segno dichiarativo. Adoperossi perciò da Giacobbe allorchè volle con particolar rito consecrare la pietra, sulla quale avendo per dormire appoggiato il capo fu da Dio favorito della visione celeste; e l'adoperarono gli Ebrei tutte le volte che si doveva consecrare il Sommo Sacerdote e il capo della nazione, che per tal motivo *Christi*, o sia unti, si appellano (Teophylacti in Matth. cap. I): *Χριστοὶ ἐλέγοντο οἱ βασιλεῖς καὶ ἱερεῖς· ἐχρίοντο γὰρ τῷ ἁγίῳ ἐλαίῳ τῷ ἀπὸ τοῦ κέρατος τοῦ ἐπιτιθεμένου τῇ κεφαλῇ ἀναβλύζοντι.* Talvolta anche i Profeti furono unti, nel che figurarono colui che doveva essere inviato dal Padre come Profeta, Sacerdote e Re (Vedi Eusebio, *H. Eccles.* I, cap. 4). Laonde assai bene Teodoreto scrisse (*Ep.* 146): « Cristo fu detto, perchè come uomo fu unto dallo Spirito Santo e chiamato Sommo Sacerdote e Apostolo e Profeta e Re »: *Χριστὸς κέκληται, ὡς κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τῷ πνεύματι τῷ παναγίῳ χρισθείς, καὶ χρηματίσας ἀρχιερεὺς ἡμῶν, καὶ ἀπόστολος, καὶ προφήτης, καὶ βασιλεύς.* Ma l'olio ha eziandio la proprietà di ardere e far luce; ond'è che i Santi e Dottori son paragonati alle lucerne e ai rami di olivo, e questi pongonsi accanto a quelle. Sopra tutti i quali sensi, il simbolo dell'olio fu nobilitato da colui che si chiama l'Unto per eccellenza, Cristo Signore e Dio nostro. Imperocchè Cristo non fu mai unto dell'olio materiale, ma ripieno dei doni dello Spirito Santo simboleggiati dall'olio: e però, come ben nota S. Basilio (*in* Psal. XLV, 8), la discesa dello Spirito Santo sopra di lui chiamasi olio di esultazione: *ἔλαιον ἀγαλλιάσεως τὴν τοῦ ἁγίου Πνεύματος εἰς τὴν σάρκα αὐτοῦ ἐπιδημίαν*: e S. Crisostomo (ad Rom. *Hom.* I): *ἐλαίῳ μὲν οὐκ ἐχρίσθη, Πνεύματι δὲ. οἶδε δὲ καὶ τοὺς τοιούτους χριστοὺς ἡ γραφὴ καλεῖν. τὸ γὰρ προηγούμενον ἐν τῇ χρίσει τὸ Πνεῦμα ἐστι· διὸ καὶ τὸ ἔλαιον παραλαμβάνεται.* L'olio adunque altro non essendo che il simbolo dello Spirito Santo, non deve recarci maraviglia quando leggiamo che la colomba celeste diffuse l'olio sul capo di Gesù, e che la colomba noetica portando il ramo di olivo fra gli artigli, simboleggiò l'unzione del Padre, per la quale il costituì Salvatore del mondo, diffondendo sopra di lui tutti i doni dello Spirito Santo (Isai. II, 2). E ben S. Cirillo di Gerusalemme scrisse (*Catech.* 3) che il Padre avendo preeletto Gesù a Redentore di tutto il mondo, l'unse di Spirito Santo: *ὁ Πατὴρ αὐτὸν*

σωτῆρα προχρισάμενος τοῦ παντὸς κόσμου πνεύματι ἔχρισεν ἁγίῳ.

Se non che Gesù non potè esser Cristo e non insieme Dio, e perciò ammirabile mi parve il simbolico gruppo dell'agnello presso al quale si legge la sigla X, e della colomba col ramo di olivo, l'uno a piè, l'altra in cima della croce. E dissi nel darlo in luce, che siccome l'agnello simboleggiava la carne di Cristo, così la colomba col ramo di olivo doveva essere simbolo della divinità sua in quella carne mortale, non potendo l'unzione aver luogo in Cristo se non in quanto uomo ipostaticamente unito alla natura divina, e meritamente Salvatore. E però è detto che Gesù acquistò nel Giordano la denominazione di ΙΧΘΥϹ, pesce, perchè ivi fu dichiarato dal Padre Figliuol suo diletto, Θεοῦ Ὑἱος, e Salvator nostro, Ϲωτήρ.

Il giardino ornato di verdi piante e di varii fiori, che con vocabolo di origine persiana suol appellarsi nella Scrittura *paradiso*, simboleggia la sede dei Beati, luogo di delizie. Iddio si compiacque di significarla sotto quest'allegoria ai suoi Confessori per incoraggiarli al martirio; di che si hanno due notevoli esempii negli Atti delle Sante Perpetua e Felicita, e dei Santi Mariano e Giacomo. Nei monumenti, invece del suolo coperto di fiori e di piante odorose ed irrigato dalle fresche e limpide acque, è non di rado sostituito un vaso ricolmo di frutta e di fiori, ovvero ripieno di acque zampillanti; al quale vanno gli uccelli, simbolo delle anime, a mangiare e dissetarsi. I fiori più particolarmente celebrati sono i gigli e le rose: gli uni simboleggianti la verginità, le altre il martirio. Quest'ameno soggiorno irrigato da perenni e limpide acque leggesi però così descritto in un carme attribuito a S. Agostino:

Hiems horrens aestas torrens illic numquam saeviunt.
Flos perpetuus rosarum ver agit perpetuum.
Candent lilia rubescit crocus sudat balsamum.
Virent prata vernant sata rivi mellis influunt.
Pigmentorum spirat odor liquor et aromatum.
Pendent poma floridorum non lapsura nemorum.

CAPITOLO DUODECIMO

MONTE, TERRA E CIELO

Molti sono i mistici sensi che i SS. Padri dànno alla pietra, la quale, com'è noto, significa un piccol sasso egualmente che una rupe, un monte. Tal è il sasso che David prese dal torrente, che fu spiegato per simbolo di Cristo dallo scrittore del carme sibillino (cap. VIII, verss. 254-55); il quale trae allo stesso senso simbolico la verga pastorale che David si recava in mano andando a combattere il Filisteo.

> *Τὴν ῥάβδον Δαβὶδ καὶ τὸν λίθον, οὕπερ ὑπέστη,*
> *εἰς ὃν ὁ πιστεύσας ζωὴν αἰώνιον ἕξει.*

Alla quale stretta relazione della pietra col pastore fu data nuova luce da S. Agostino (*Serm.* 32, 5), quando disse che David pose le cinque pietre del torrente nel zaino, ove si suole molgere il latte: *Tulit David quinque lapides de torrente, de fluvio, et posuit in vase pastoris quo lac mulgeri solet, et ita processit armatus.* Tal è il sasso staccato dal monte senza opera d'uomo (DAN. II, 34): *ἀπεσχίσθη λίθος ἐξ ὄρου ἄνευ χειρός*, e che S. Proclo (*Or.* IV) chiama *ἀλατόμητον πέτραν*. *Quae petra,* commenta S. Ambrogio (*in* EP. AD ROM. cap. 9), *sine dubio caro intelligitur Salvatoris;* e S. Agostino (*Tr.* 9 *in* IOH.): *Lapis de monte praecisus ipse est lapis quem reprobaverunt aedificantes et factus est in caput anguli* (Vedi TEODORETO *in* DANIEL. *Or.* II). Dicesi quindi pietra il monte Oreb (EXOD. XVII, 6): *En ego stabo ibi coram te supra petram Horeb: percutiesque petram et exibit ex ea aqua, ut bibat populus.* Nella sacra Scrittura Gesù si chiama nei due modi predetti pietra angolare, pietra di fondamento e pietra del deserto, e queste interpretazioni sono indubitate, perchè si danno da Cristo medesimo e si leggono ripetute dai SS. Apostoli Pietro e Paolo. E poichè dalla rupe del deserto sgorgò l'acqua prodigiosa, della quale gli Ebrei bevvero, e questa fu dall'Apostolo dichiarata tipica, *bibebant autem de consequente eos petra,* i SS. Padri la posero a confronto con l'acqua sgorgata dal percosso costato di Cristo, di cui la pietra del deserto era tipo: *petra autem erat Christus.* Fu quindi trovata l'analogia del fonte sgorgante da essa pietra col fonte che sgorgava dal mezzo del paradiso: e poichè

questo dividevasi in quattro fiumi, fu similmente divisa l'acqua della rupe in quattro ruscelli, e come agli uni, così agli altri diessi a significare la dottrina cristiana pei quattro Evangeli diffusa su tutta la terra, e con essa il Battesimo. Allora fu richiamato al senso mistico anche l'albero della vita, irrigato dalla fonte del paradiso, e se ne cercò il significato manoducendo l'Apostolo ed Evangelista S. Giovanni (APOC. XXII, 1, 2), a cui uno dei sette Angeli mostrò l'albero della vita accanto ad un fiume di acqua viva che sgorgava dal trono di Dio e di Cristo: della qual acqua di vita, Cristo in quel luogo medesimo (al v. 17) invita a bere con le profetiche parole già inspirate ad Isaia: *Et qui sitit, veniat: et qui vult, accipiat aquam vitae, gratis.* Il confronto fatto da S. Giovanni dell'albero della vita con l'albero del paradiso e delle acque dell'uno con le acque dell'altro, aprì la via ad intendere che in quel legno era simboleggiata la croce di Cristo, e in quell'acqua il battesimo, che prese perciò il nome di Giordano per analogia all'acqua di quel fiume santificato dal battesimo di Cristo. E queste dottrine furono tosto feconde di rappresentanze simboliche. Per darne alcun esempio metterò allato ad uno dei vetri cimiteriali le fiaschette di Monza. Imperocchè l'artefice del vetro ha imaginato un monte, in cima del quale ha piantato un albero accanto ad un fiume che da quella cima scorre per le pendici ad inaffiarle e fecondarle. Ma colui che modellò le fiaschette di Monza pose in luogo dell'albero una croce trionfale in cima a tre creste di monte, dalle cui viscere fece che scaturissero, come da una fonte, quattro fiumi. Nè darassi altro senso alla più comune rappresentanza, della quale abbiamo i primi esempii in un altro non men classico vetro cimiteriale ed in una lastra di marmo che dai medesimi cimiteri fu tratta alla luce, e che di poi vediamo ripetuta sui marmi e sulle pitture a musaico. In tutti i quali monumenti Cristo medesimo tiene il luogo dell'albero della vita e dello strumento di sua Passione, stando sul monte, che è il suo tipo, dal cui seno sgorgano quattro fiumi. È pertanto degno di notarsi che sul vetro cimiteriale, citato in secondo luogo, paiono sgorgare, invece di quattro, sette fiumi o piuttosto rivi; e questi portano il nome di *Iordanes.* Ma ciò non deve recar maraviglia quando si considera che il numero sette ha il valore di significare la pienezza della grazia a noi comunicata per mezzo del battesimo e della dottrina evangelica: *Sunt enim septem dona Spiritus sancti,* scrive S. Massimo di Torino (*Hom.* LXXIX), *quibus Ecclesia munitur et instauratur;* e che il fiume di acqua viva che Gesù predisse (IOH. IV, 13) scaturirebbe dal suo seno, significò lo Spirito Santo che avrebbero ricevuto da lui coloro che in lui crederebbero (IOH. VII, 38): *Qui credit in me, sicut dicit Scriptura* (ISAI. XLIV, 3, LVIII, 11), *flumina de ventre eius fluent aquae vivae. Hoc autem dixit de Spiritu, quem accepturi erant credentes in eum.*

Nel libro secondo, capitolo 2 del poema contro Marcione, che va fra le opere di Tertulliano e a lui suol essere attribuito, abbiamo un novello esempio del senso dato al fiume quadruplice del paradiso, che alimenta l'albero della vita, dal quale sono prodotti dodici frutti, secondo che scrive S. Giovanni nell'Apocalissi (XXII, 2): *ex utraque parte fluminis lignum vitae, afferens fructus duodecim;* e apprendiamo che questi dodici frutti simboleggiano i dodici Apostoli. Recherò qui il passo che merita di essere trascritto, e viepiù perchè non suol citarsi, ed è, come si legge, alquanto scorretto. Ivi dunque si hanno queste spiegazioni:

Discite de fonte fluvium manare perennem,
Qui nutrit lignum et bissenos flumine fructus:
Exit et in terram ventosque in quattuor orbis,
Tot fluit in partes fontis color et sapor unus.
Sic et apostolico decurrit Eclesia verbo
Ex utero Christi patris; omnis gratia plena
Sordes diluere et sata mortua vivificare (1).

(1) Le edizioni a me note leggono al verso 2: *Qui nutrit lignum bissenos gratia fructus;* a me è sembrato che dovesse invece leggersi: *Qui nutrit lignum et bissenos flumine fructus,* da poi che *bissenos gratia fructus* non può legarsi col verso precedente pel senso e per la

Il sasso o pietra fondamentale della Chiesa è Cristo: la quale pietra predetta dai Profeti divenne ai Giudei pietra di scandalo e d'inciampo (Is. VIII, 14, 15; Luc. II, 34; Rom. IX, 33; I Petr. II, 6). Teofilatto espone assai bene il citato luogo della Epistola ai Romani, seguendo, come suole, la dottrina dei SS. Padri: *λίθος προσκόμματος καὶ πέτρα σκανδάλου ἀπὸ τοῦ τέλους καὶ τῆς ἐκβάσεως τῶν ἀπιστησάντων ὠνόμασται ὁ Χριστός· αὐτὸς γὰρ καθ' ἑαυτὸν θεμέλιος καὶ ἑδραίωμα ἐτέθη.* Pietra d'inciampo e di scandalo, dic'egli, fu nominato Cristo dall'incominciamento alla fine; perocchè egli è il fondamento e la base a sè stesso. (Vedi S. Giov. Crisostomo, *Hom.* XVI *in* ep. ad Rom.; S. Gregorio Nazianzeno, *Orat.* XVII; Teodoreto, *in* ep. ad Rom. ecc.). Erma nella visione della torre si giova di questa allegoria quando scrive che la torre aveva per base un sasso quadrato, e generalmente i quattro angoli, come i quattro Evangeli, i quattro fiumi del paradiso, le quattro parti della terra, simboleggiano la Chiesa universale, come insegna S. Girolamo (*Prol. in* Matth.): *Quatuor evangelistae universo terrarum orbe notissimi et ob hoc fortasse quatuor, quoniam quatuor sunt partes orbis terrae, per cuius universitatem Christi Ecclesiam dilataturi, quod ipso sui muneris sacramento quodammodo declararunt.* Due sono le pietre l'una all'altra soprapposte, dice S. Paolino (*Ep.* XXXII, 10, *ad Severum*); l'una è la Chiesa, l'altra è Cristo: da questa scorrono i quattro rivi, cioè gli Evangelisti, che ne sono i vivi fiumi.

Petram superstat ipsa petra Ecclesiae
De qua sonori quatuor fontes meant
Evangelistae, viva Christi flumina.

Non ometterò di ricordare in questo luogo, a compimento della materia, alcuni altri sensi simbolici che i SS. Padri dànno ai monti. *Montes*, scrive S. Prospero (*Expos. in* Psal. 103, 12), *sunt prophetae, montes sunt apostoli, montes omnes praedicatores veritatis et sublimes quique doctores, a quibus qui spiritualis est non aberrat, sed in eis et cibum sumit et requiem.* Ai monti, dice Eusebio di Cesarea (*in* Psal. 86, 1), la sacra Scrittura paragona la Chiesa, e ne ha il motivo nell'altezza dei dommi: *ὄρεσι παρεικάζει τὴν ἐκκλησίαν ἡ θεόπνευστος γραφὴ διὰ τὸν ὑψηλὸν τῶν ἐν αὐτῇ θείων δογμάτων.* In altro luogo, esponendo Isaia (capp. 32, 33, 3), scrive che il monte Sion significa la Chiesa; e S. Girolamo (*in* Ezech. lib. IX, cap. 28) afferma che ove si legge: *et posui te in monte sancto Dei*, quel monte santo, quel monte di Dio, significa il paradiso: *Haud dubie quin paradisum significet;* e poco dopo: *Cherub eiectus est de monte Dei, hoc est de habitatione paradisi.* Noi abbiamo veduto di sopra che il monte prende luogo del paradiso terrestre.

L'universo è chiamato dai Greci e dai Latini con un solo vocabolo *κόσμος*, *mundus: Quem κόσμον Graeci nomine ornamenti appellaverunt*, scrive Plinio (*H. nat.* II, 4), *eum et nos a perfecta absolutaque elegantia mundum.* E Teofane Cerameo (*Hom.* LVI *in festo S. Procopii*) insegna, che dicesi *κόσμος* il cielo e la terra insieme con quanto vi ha tramezzo, e che in questo senso Iddio è appellato creatore del mondo: *Κόσμος λέγεται τὸ ἐξ οὐρανοῦ καὶ γῆς καὶ τῶν ἐν μέσῳ σύστημα τε καὶ σύγκριμα, καθ' ὃ δημιουργὸν τοῦ κόσμου φάμεν τὸν Θεόν.* Fra i Latini Tertulliano (*De vel. virg.* 4) così si esprime: *Si mundum dixeris, illic erit et caelum et quae in eo sol et luna et sidera et astra et terra et freta, omnis census elementorum, omnia dixeris, cum id dixeris, quod ex omnibus constat.* Ma l'universo dividesi propriamente in cielo e terra; il qual cielo, cioè la parte che è sopra del nostro capo, dalla sacra Scrittura, come osserva S. Gregorio di Nissa (*Hexaëm.* tom. I, pag. 29), si suol chiamare Urano: *τὸ ὑπὲρ κεφαλῆς συνήθως ἡ γραφὴ οὐρανὸν λέγει* e così la parte che è sotto dei nostri piedi chiamasi terra; ond'è che Iddio creatore del mondo dicesi egualmente creatore del cielo e della terra:

sintassi. Parimente nel verso 6 ove si legge *omnis gloria plena*, vi ho posto invece *omnis gratia plena*, poichè è la grazia che *sordes diluit et sata vivificat*. Nel verso ultimo le stampe danno *fata*, dove ho posto *sata*, togliendo così il doppio errore di metro e di senso.

τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς ὁ δημιουργός: e quando la Scrittura vuol significare che questo mondo si rinnoverà, dice che sarà un cielo nuovo e una terra nuova: ἔσται ὁ οὐρανὸς καινὸς καὶ ἡ γῆ καινή· il che vuol dire, scrive S. Cirillo Gerosolimitano (*Catech.* 11 *illum.*), che questo mondo creato si farà nuovo com'era prima: ὁ γενητὸς οὗτος ὁ κόσμος πάλιν ἀνακαινοποιεῖται

Quando gli antichi vollero figurare separatamente il cielo e la terra, li fecero ambedue di figura sferica, ma la sfera celeste distinsero fasciandola intorno per solito di zone e spesso anche ornandola di astri, a differenza del globo terrestre a cui diedero il comun delle volte la forma di globo puro e semplice. Toglierò da un bronzo di Elvio Pertinace, che è nella mia collezione, un bell'esempio del globo celeste accerchiato da quattro zone in questo modo ⊕. L'epigrafe dedicatoria PROVIDENTIAE DEORVM dinota che quel globo rappresenta quivi la presenza o sia la provvidenza degli Dei (1). In un raro stucco trovato incontro al sepolcro degli Scipioni (Guattani, *Mem. enciclop.* 1805, tom. V, pag. 49), vedevasi espresso Giove in trono, coronato e appoggiato allo scettro e in atto d'impugnare il fulmine, calcando coi piedi il globo celeste cinto intorno da due fasce decussate. Il trono non poggiava sul globo, ma sopra sassi quadrati. Così i pagani rappresentavano il concetto della divinità dominatrice dell'universo. Questo concetto medesimo sappiamo essere stato in mente dei Re persiani, i quali mostravansi ai loro pòpoli assisi sul trono e in atto di poggiare i piedi sopra una sfera celeste. Con tale atteggiamento, nota S. Agostino (*Serm.* 120), essi volevano farsi credere non uomini ma Dio: *Persarum reges subiecta pedibus suis sphaera, ut polum se calcare credantur, Dei vices mentiuntur.* In somma come il sedere in trono è regnare, così l'avere il trono in cielo è quanto essere Re supremo, cioè Dio. « Io ascenderò in cielo, dice il Re di Babilonia (Isai. XIV, 13, 14), e porrò sulle stelle il mio trono, trapasserò la regione delle nuvole e sarò simile all'Altissimo »: *In coelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum... ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo.* Cristo dice che siede in cielo col Padre (Apoc. III, 2) e nel trono di lui: questa sessione che i Padri greci chiamano, τὴν ἐκ δεξιῶν καθέδραν, e S. Gregorio di Nissa, τὴν καθίζησιν, significa che egli ivi regna col Padre, σύντρονος, come Dio, ed è in tal senso che Cristo medesimo allega le parole di David (Psal. 109, 1) in prova della sua divinità (Luc. XX, 42-44).

Ingegnosissimo parmi e finora unico il simbolico modo di rappresentare la Divinità adoperato dall'artefice del musaico di S. Prisco presso Capua (Tav. 241). Ornò egli la volta della Basilica con le imagini dei Profeti, degli Apostoli e dei Martiri, e li pose intorno intorno a gruppi nei compartimenti. Ma imaginò nel centro della volta un'apertura circolare, e in quell'apertura mostrò un trono velato, col qual trono egli voleva esprimere colui (da poi che alludeva all'Apocalissi) che siede nei cieli su quel trono medesimo che S. Paolo (Hebr. VIII) chiama « trono della maestà », θρόνος μεγαλωσύνης, e però S. Cirillo d'Alessandria insegna che simboleggia il regno di Dio (*Adv.* Iulian. II, pag. 70): θρόνος εἰ λέγοιτο θεοῦ, τὴν ὑπ' αὐτῷ βασιλείαν κατασημαίνει ἄν: e così Procopio di Gaza (*in* Genes. III, 22) (ἡ Γραφὴ) ἀντὶ θρόνου τὴν βασιλείαν λαμβάνει. Al qual trono dovendo il nobile artista apporre lo sgabello, per esser trono reale, egli in quella vece ha messo il globo celeste. S. Giovanni (Apoc. IV, 3) vide un trono in alto, intorno al quale era un'iride, ma il trono era sospeso in aria, il Verbo sedeva su quel trono. Questa visione trovasi espressa ai tempi di Papa Adriano I nel musaico di Aquisgrana (Tav. 282), dove il Ciampini (pag. 134) diede all'iride il nome di *sphaera* o globo, se non volle dire zona o cerchio. Il trono è posto nel cielo stellato.

(1) Si noti che il latino *praesto esse*, *praesentem esse*, vale favorire e dare aiuto.

Bisogna pertanto avvertire di non confondere il concetto della natura divina con quello del dominio di Dio, secondo il quale Iddio nelle Scritture dichiara di avere il trono in cielo e lo sgabello in terra, dove le sue creature gli prestano omaggio. In questo senso come il tempio gerosolimitano era una volta lo sgabello dei piedi di Dio, così ora sono le Chiese dell'Universo, dove prestiamo omaggio di adorazione al Dio vivente, scrive Teodoreto (*in* Ps. 99, 5): *Ὑποπόδιον τῶν ποδῶν αὐτοῦ πάλαι μὲν ὁ ἐν Ἱεροσολύμοις νεὼς ἐνονόμιστο, νῦν δὲ οἱ κατὰ πᾶσαν γῆν καὶ θάλασσαν ἐκκλησίαι, ἐν αἷς τῷ παναγίῳ θεῷ προσφέρομεν τὴν προσκύνησιν.* Altrove commentando il luogo d'Isaia (66, 1), ove Dio dice che il cielo è suo trono e che la terra è lo sgabello dei suoi piedi, avverte che con ciò Iddio vuol esprimere che egli è signore di tutto il creato: *δείκνυσιν ἑαυτὸν οὐρανοῦ καὶ γῆς ποιητὴν καὶ τῶν ἄλλων ἁπάντων δημιουργόν.* Il globo celeste adunque nell'arte cristiana posto in luogo del globo terrestre, esprime la natura divina la cui sede è in cielo. E in quanto a ciò ben fa osservare S. Cirillo ai suoi uditori, che quantunque dicasi la terra sgabello di Dio, egli penetra e pervade per tutto.

Volendo adunque esprimere la divina natura di Cristo, il figurano or in atto di sedere sul globo celeste, or di sedere sul trono e di poggiare i piedi sul cielo, del quale è simbolo il velo gonfio. Tal si vede difatti effigiato in due singolari rappresentanze di una delle due coperte evangeliarie di avorio appartenenti alla Chiesa di Milano (Tav. 455); e quando accoglie due SS. Martiri, probabilmente Gervasio e Protasio, imponendo le mani sulla corona che gli offrono; e quando accetta la confessione di fede nella divinità sua che gli fa la Chiesa e il sacerdozio a dispetto della eretica perfidia ariana, la quale torce il viso e da quella confessione dispettosamente si allontana.

Avvertasi pertanto che gli antichi non sempre distinguono coll'apposizione delle zone e delle stelle la sfera celeste dalla terrena; il che nei monumenti profani si è già notato da molti i quali anche hanno osservato che la sfera terrestre è talvolta figurata come celeste, cioè cinta di zone e decorata di stelle. Questo scambio io noto eziandio nei sacri monumenti; e noi però vediamo che di zona e di astri manca la sfera, dove Cristo siede, nel musaico di S. Costanza in Roma (Tav. 207), e quivi medesimo in quello di S. Lorenzo (Tav. 271) e in quello di S. Vitale in Ravenna (Tav. 258). Le quali sfere non dovranno credersi per questo motivo globi terrestri; come non si terrà per sfera celeste quel globo cinto dalle zone, che Costantino Magno tiene in pugno in un aureo veduto da me nel Museo Trivulzi a Milano, e altronde già noto, dove quell'Augusto eleva la destra a modo di orante.

Ben altrimenti si dovrà distinguere allorquando la croce vedesi piantata sul globo: questa, se è la croce trionfante, può ben essere che sia piantata sul globo celeste; ma se è il segno di redenzione, non può dubitarsi che non abbia ad essere piantata, secondo il linguaggio dei SS. Padri, sulla sfera terrestre. Fra i testi dei SS. Padri, che altrove ne ho allegati in conferma, ricordo il luogo di S. Gregorio il Taumaturgo, dove scrive che Cristo piantò la croce in mezzo della terra abitata: *ἔπηξε τὸν σταυρὸν ἐν μέσῳ τῆς οἰκουμένης.* Il globo che i Re portano in mano è simbolo di potenza. Ammirano gli uomini, dice S. Basilio di Seleucia (*Serm.* 1, *de Adam.*), quella mano che sembra loro sostenere il globo sulle dita: *χεῖρα, τῷ σφαιροειδεῖ σχήματι τοῦ κόσμου τὸν κύκλον τοῖς δακτύλοις φέρειν νομιζομένην.* Che se vi è piantata sopra la croce o il nome di Cristo, significherà la potenza della croce: però nelle mani di Cristo operatore di miracoli, or si vede la croce in luogo della verga, ora è un globo sormontato dalla croce.

Nel singolar musaico dell'antico Battistero maggiore di Napoli (Tav. 269) Cristo è rappresentato stante sul globo, come i pagani figuravano un dì la Vittoria e la Fortuna: egli però non è in atto di volarsene al cielo, ma sì di consegnare a Pietro la Legge e a Paolo l'Evangelo (Tav. 322, 2). Questo globo è qui surrogato al mistico monte dal quale

scaturiscono le quattro fonti, simbolo della Chiesa universale, che in tal senso può essere rappresentata dalla sfera terrestre. Nelle sculture dei sarcofagi vedesi talvolta Cristo che siede in trono e appoggia i piedi sopra un velo (Tav. 321, 3). Questo velo in forma di *ἡμικύκλιον* o di *fornix* rappresenta il cielo degli astri che alla nostra imaginazione si presenta come una sfera concava, la cui metà superiore cuopra la terra: *media pars terras operiat* (S. Hier. *in* cap. XXXIX Isai. vers. 21). Ad intender bene questa particolarità è necessario premettere ciò che dovrò di poi spiegare nel trattato della Personificazione, che il velo gonfio fa parte della rappresentanza, nella quale un uomo robusto talora barbato, tal altra imberbe (Tavv. 322, 323), sorgendo di mezzo alle nuvole si stende un velo sul capo, rappresentando così il cielo empireo, o sia degli astri, sul quale Iddio si manifesta ai Beati. Questo sgabello adunque aggiunto al trono di Cristo ha un valore dommatico, perchè ne manifesta la natura divina.

I SS. Padri considerano generalmente due cieli, e dicono primo cielo quello ove volano gli uccelli, il quale termina, dice S. Gregorio di Nissa (*Hexaëm.* tom. I, pag. 42), alla regione delle nuvole: *τὸν ὅρον τοῦ παχυμερεστέρου ἀέρος μέχρις οὗ καὶ νέφη, καὶ ἄνεμοι, καὶ ἡ τῶν ὑψιπετῶν ὀρνέων φέρεται φύσις*· e aggiugne che per ciò appunto la Scrittura suole chiamare le nuvole, nuvole del cielo, e gli uccelli, uccelli del cielo: *καὶ γὰρ καὶ νεφέλας οὐρανοῦ λέγει καὶ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ.* Il secondo cielo dicono quello che secondo la Genesi divide le acque superiori, cioè la regione delle nuvole, dalle inferiori che si stendono di là sulla terra, e chiamasi dal sacro testo (Gen. I, 6) הרקיע, che propriamente significa espansione, ma è spiegato dai Settanta *στερέωμα* e dalla Volgata *firmamentum*. La definizione dei due cieli che si legge in Suida, è ben a proposito che sia recata qui: *οὐρανοὶ δύο, ὁ σὺν τῇ γῇ γεγενημένος, καὶ ὁ ὕστερον μέσον τῶν ὑδάτων προσταχθεὶς γενέσθαι, ὃν καὶ στερέωμα προσηγόρευσε.* S. Pietro dice che Cristo risorto penetrò fin dentro il velame. Con la quale metafora sebbene egli intese di alludere al velo del tabernacolo, simbolo dei cieli ove Dio risiede, nulladimeno pare che accennasse all'analogia che passa fra il velo del tabernacolo e lo stereoma, che quasi velo si spande e si frappone fra la terra e la sede dell'Altissimo, che è il trono di Dio, il paradiso, al di sopra del cielo dei cieli, che anche cielo dei cieli si chiama, non avendo altro cielo al di là, e da S. Paolo è però nominato il terzo cielo, e che in senso inverso, secondo il Damasceno (*Orthod. fid.* lib. II, cap. 6), è il primo: *οὐρανὸς τοῦ οὐρανοῦ ὁ πρῶτος οὐρανὸς ἐπάνω ὑπάρχων τοῦ στερεώματος.* Quando adunque Cristo si rappresenta in atto di sedere in trono e poggiare i piedi sul velo che è tenuto disteso dall'uomo il quale sorge dalle nuvole, egli è anche in tal modo rappresentato come Dio. Quel globo, quel velo, quella personificazione del cielo ne indicano la natura divina.

Guardiamoci pertanto di dire con qualche moderno scrittore, che Cristo stando in Cielo di là dà la Legge a Pietro, la missione agli Apostoli, che camminano sulla terra: niuna convenienza giustificherebbe questo ravvicinamento delle distanze. Nè poi vi siamo costretti. Perocchè siccome niuno ha mai imaginato che i Re di Persia poggiando i piedi sulla sfera si rappresentassero sui cieli, così nel caso nostro quel globo e quel velo non hanno altro significato da quello in fuori di dichiarare la natura della persona che vi siede o sta sopra, ovvero vi appoggia i piedi nell'atto d'instituire la sua Chiesa. Cristo in somma vi è rappresentato come Dio, onnipotente, perchè in tal modo, come osserva Eustazio di Antiochia, egli è da per tutto; con l'opera e con la presenza riempie tutto: (*De Engastrimytho c.* Origenen, XIX): *ἔργῳ καὶ πράξει παντοδύναμος ὤν, ἅτε δὴ θεὸς καὶ θεοῦ λόγος, οὐρανοῦ μὲν ἥπτετο, βεβήκει δὲ ἐπὶ γῆς ἐν τούτῳ· θεότητος ἀρετῇ δηλονότι πάντα πληροῖ πανταχῶς.*

Le stelle, come già dimostrai nei *Vetri*, pagina 242, distinguonsi per la forma dei loro raggi d'ordinario acuti, ma talvolta non più larghi alla

base che alla estremità, tal altra desinenti in globetti: il numero dei raggi non è determinato, ma si hanno stelle di quattro, di sei, di otto e di più raggi. Si hanno anche esempii di stelle in forma di globi privi del tutto di raggi. Tal è la stella dei Magi nella pittura cimiteriale di Ciriaca (Tav. 59, 2) dove ha dentro inscritto il monogramma; tale la triplice stella che vedesi scolpita sul Bambino (Tav. 365, 3) che riceve i Magi predetti, e tale è la stella che porta inscritto il monogramma ☧ nell'avorio di Milano (Tav. 454), dove l'Angelo evangelizza la Vergine additandole in quella stella Colui che nascerà di lei obumbrata dalla virtù dell'Altissimo. Vedi ciò che son per dire appresso del mistero dell'Annunziazione e dell'astro dei Magi.

Nei monumenti le stelle si vedono alcune volte rappresentate insieme al numero di sette. Una pittura sepolcrale, non ha molti anni scoperta in Milano (Tav. 105 B, 4), rappresentava un gallo e nell'area intorno sette stelle. Ivi medesimo in un secondo quadro vedevasi il monogramma A☧ω e intorno di nuovo sette stelle. Un terzo quadro figurava un pavone con due pavoncelli e in alto ancor qui sette stelle. Un quarto quadro poneva un solo pavoncello e ancora in alto sette stelle. Vi fu allora chi credette che queste sette stelle simboleggiassero le sette Chiese dell'Asia, e per quella figura rettorica che chiamano sineddoche, la Chiesa universale. Egli è vero che le sette Chiese dell'Asia sono state prese come allegoria della Chiesa, di che S. Agostino (*De civ. Dei,* XVII, 4, 4): *Ioannes apostolus ad septem scribit Ecclesias, eo modo se ostendens ad unius plenitudinem scribere;* ma noi non sappiamo come siasi dedotto da questo scrittore, che le sette stelle vedute da S. Giovanni in mano a Cristo simboleggiassero le sette Chiese. Cristo disse apertamente che queste significavano i pastori delle sette Chiese, e che queste Chiese erano rappresentate dai sette candelabri (Apoc. I, 19, 20): *Scribe ergo quae vidisti: sacramentum septem stellarum quas vidisti in dextera mea et septem candelabra aurea: septem stellae angeli sunt septem ecclesiarum, et candelabra septem, septem ecclesiae sunt.* Una tale spiegazione adunque non deve accettarsi. Ma ve n'è una seconda che fa di mestieri mettere ad esame. Il Polidori opina (presso il Biraghi, *Sopra alcuni sepolcri antichi e cristiani,* Milano 1845, pag. 51) che queste sette stelle figurino « l'orsa maggiore degli antichi, la quale, stante la plaga che occupa in cielo, non conosce il tramonto; e per così fatta circostanza la scelsero a simbolo di apoteosi nei nummi e l'assegnarono a soggiorno delle anime pie (Passeri, *Gemmae astriferae,* tom. II, pag. 36). » Laonde pensa che le sette stelle stiano ad indicare il paradiso dovuto a coloro che risorgeranno nella prima risurrezione, che è quella degli eletti. A tal proposito il Polidori cita la lucerna data incisa da Pietro Sante Bartoli, ove, al disopra del buon Pastore e di altre bibliche rappresentanze che si riferiscono alla risurrezione, vedonsi le sette stelle fra il sole e la luna (Vedi la nostra Tav. 474, 1). Alla opinione del Polidori che ravvisa nelle sette stelle la costellazione dell'orsa maggiore, opinione che fu già del Bellori (*Lucernae vet.*, Colon. 1702, pag. 3, num. 12), io non avrei che ridire se non solo che in luogo della maggiore avrebbe egli dovuto nominare l'orsa minore. Perocchè se nel capo dell'orsa maggiore si contavano dagli antichi sette stelle (Hygin. *Poet. astron.* lib. II, cap. 2): ciò non pertanto nell'intera sua forma se ne noveravano ventuna (lib. III, 1): *totius sideris stellae sunt omnino XXI,* e quelle sette che trovavano nel capo dicevanle oscure: *in capite stellas VII, omnes obscuras.* Nel corpo dell'orsa minore invece essi ne contavano sette e tutte chiare e belle (Hygin. lib. III, cap. 1): *Minor autem habet in stationis unoquoque loco stellas singulas clare lucentes et supra caudam tres, omnino septem.*

Ciò sia detto a fin di rettificare la interpretazione delle sette stelle seguita dal Polidori. Ma noi non dobbiamo credere che le sette stelle simboleggianti il cielo siano quelle dell'orsa minore, quantunque i poeti abbiano preso a chiamar *polus* il cielo dall'una di esse, detta πόλος da Eratostene, perchè a lei intorno dicevasi che girasse il mondo

La dottrina che ci spiega come le sette stelle simboleggino il cielo, deve cercarsi nei sette pianeti detti anche cieli (AREVAL. *ad* PRUDENTIUM, pag. 313, nota 57), dal cui complesso e non dalle sette stelle dell'orsa il cielo si appella *septemplex* in Giovenco (*Hist. Evang.* lib. I, 392):

Scinditur auricolor caeli septemplicis aethra:

e in Mario Vittorino (lib. II, 144):

Quid resonet motu septemplicis axis
Harmoniae vocale melos:

e in Prudenzio (*Cathem.* VII, 36):

Non ante caeli principem septemplicis.

La qual dottrina, osserva S. Ambrogio (*Hexaëm.* lib. II, cap. 4), i filosofi indussero, ponendo sette cieli o sia sette pianeti che muovonsi di concerto: *Philosophi autem mundi septem caelos, id est planetas globorum consono motu introduxerunt.* Queste sette stelle adunque sono sette pianeti, e i sette pianeti figurano il *caelum* tutte le volte che si vedono rappresentati dagli antichi. E si deve notare che la sede di ciascun pianeta chiamavasi *polus* e *thronus,* onde derivò che i cieli con altro nome si dicano *septem poli* da Draconzio (*Carmen de Deo,* vers. 5) e *septem throni* da S. Paolino di Nola (*Poem. ult.* vers. 183), in cima ai quali sono le stelle fisse formanti il pavimento della reggia che alcuni han creduto essere il firmamento, fra i quali si deve annoverare S. Filastrio di Brescia (*De err. prof. rel.* cap. 46). La predetta interpretazione delle sette stelle sembra convalidarsi, messa la lucerna citata dal Polidori a confronto con un frammento di altra stoviglia scoperto non ha guari (Tav. 465, 1). Noi troveremo che ove nella lucerna del Bartoli sul buon Pastore sono figurate sette stelle fra il sole e la luna, in questa in vece sopra del buon Pastore si vedono quattordici stelle poste al modo medesimo fra il sole e la luna, e più forse ve ne avremmo contate se la rappresentanza ci fosse pervenuta intera. Le quali quattordici stelle poichè non altro possono significare che il cielo astrifero, da Esichio perciò appellato luogo stellato, κατηστερισμένος τόπος, indi sarà chiaro che le sette stelle non vi furono adoperate se non a dinotare il cielo. Onde appar manifesto, perchè nel sarcofago di Brescia (Tav. 323, 2) vedesi la mano celeste che porta pei capelli Abacucco, sporger di mezzo a sette stelle, le quali scambiansi luce con quelle pitture, in cui la mano di Dio che parla esce fuori da un segmento di sfera tempestato di stelle (Tav. 113, 4), che rappresenta indubitatamente la sfera celeste. Quanto ai nummi citati dal Polidori in appoggio della sua opinione, ben gli concediamo che nelle apoteosi le sette stelle talvolta figurano, ma sempre nel senso di cielo da noi stabilito, e non per significare il soggiorno delle anime nell'orsa. Difatti non sempre se ne contano sette, ma talvolta di più, tal altra di meno, e sulla pietra incisa del gabinetto di Brandeburgo, ove Giulio Cesare siede sulla sfera celeste, se ne contano dodici. Per converso nel medaglione di Severo Alessandro, edito da Michelangelo Giorgi (GORI, *Symb. litt. Rom.* VIII, pagg. 95 segg. Cf. COHEN, *Méd.* vol. IV, pag. 70, 5, 6) cinque sono le stelle che fregiano il globo, sul quale l'Augusto è assiso. Aggiungasi che le anime dei Principi credevansi accolte nell'ultima sfera, cioè in quella delle stelle fisse, donde si dicevano discese in terra ad abitare nei corpi (MACROB. *in* SOMN. SCIP. cap. 9): *Hae animae in ultimam sphaeram recipi creduntur, quae aplanes vocatur, nec frustra hoc usurpatum est, si quidem inde profectae sunt* (1). E

(1) Nella moneta di Traiano battuta dai Cretesi vedesi un nudo fanciullo sedente sopra il globo terrestre in atto di alzar le mani al cielo, dove si vedono sette stelle. Lo Spanhemio che pubblicò il rovescio di questo nummo (*ad* CALLIM. pag 2) pensa che quel fanciullo sia Giove, e che il globo sia quella sfera che dicevasi essergli stata data per trastullo dalla nutrice Aristea (pag. 18). Ma oltre alla inverosimiglianza che quella sfera da trastullo fosse sì grande che il fanciullo vi potesse seder sopra, in questo supposto non è possibile di spiegare le sette stelle e l'aspirare di quel fanciullo ad esse. A me quindi pare che i Cretesi abbiano voluto esprimere l'origine celeste del nuovo padrone del mondo, che era Traiano.

può a tal proposito citarsi la moneta della giovane Faustina, dove figura la luna crescente, e intorno ad essa vedonsi sette stelle e l'epigrafe CONSECRATIO; e l'altro nummo ov'è Diana lucifera invece del pianeta crescente e delle stelle, ma nel senso medesimo, dichiarando l'epigrafe che Faustina è accolta nel cielo stellato: SIDERIBVS RECEPTA. Potrei noverare una buona serie di monumenti ove le sette stelle vedonsi congiunte con la luna e il sole, ovvero soltanto cinque stelle, omessa la luna e il sole, ma non ne vedo il bisogno parendomi abbastanza dimostrato qual senso dessero gli antichi in tali rappresentanze alle sette stelle.

Qui debbo aggiungere peraltro due avvertenze. La prima è che quei monumenti i quali rappresentano la luna crescente con sette stelle, ovvero la imagine della luna personificata con esse sette stelle, non fanno tutti all'uopo: da poi che par certo che le sette stelle in tal compagnia rappresentino talvolta i sette giorni della settimana. In casa di Trimalcione ammiravasi una tavola che aveva dipinto *Lunae cursum stellarumque VII imagines pictas et qui dies boni quisque incommodi essent distinguente bulla notabantur* (Petron. *Satyr.* cap. 30). Il Burmanno in questo luogo non ha capito che le *imagines pictae* delle sette stelle sono i busti dei sette giorni, Sole, Luna, Marte, Mercurio, Giove, Venere, Saturno. La seconda avvertenza è che quando si veggano cinque stelle in luogo di sette, queste significheranno i cinque pianeti ai quali talvolta si vedono uniti il sole e la luna nella consueta loro figura. Ma fa d'uopo eccettuare da questa serie di monumenti le tre stelle che vedonsi sull'orlo della zona donde sporge la mano celeste che parla all'Evangelista Giovanni (Bianchini, *Evang. quadr.* par. I, tom. II, pag. CDLXXIV), dove possono bene interpretarsi per simbolo delle tre Persone divine, come i tre globi citati di sopra, i quali appariscono in alto sulla SS. Vergine che ha in seno il Bambino e riceve i doni dai Magi.

CAPITOLO DECIMOTERZO

IL MARE, LA NAVE

Passiamo ad esporre i sensi simbolici del mare, avvertendo fin da principio che quanto dicesi del mare deve intendersi detto delle acque in generale: poichè nel linguaggio della Scrittura il nome di mare, ים, è strettamente sinonimo di acqua, מים, ond'è che i fiumi e i laghi quali sono l'Asfaltite o mar Morto, e il lago di Tiberiade diconsi mari. Il mare adunque simboleggia nella Scrittura questo secolo: *Ubique mare saeculum legimus,* dice S. Optato di Milevi (*De schism. donat.* III, pag. 68: cf. S. August. *Serm.* LXXVI, 1): *Mare, ut prophetiae sermo edocet, pro saeculo nuncupatur,* scrive S. Ilario (*in* Ps. LXIV, 10). Questo mondo è un gran mare, scrive S. Giacomo di Nisibi (*Serm.* V, *de bello,* 12): *Mare magnum hic mundus est,* e S. Zenone (II, xiii, 11): *Mare autem mundum significasse non dubium est.* L'Angelo nell'Apocalisse (XVII, 15) chiamò acque la moltitudine dei popoli: *Aquae populi sunt et gentes et linguae.*

Se queste acque romoreggiano levate in tempesta, sono esse il simbolo dei Gentili secondo la Scrittura, dice S. Cirillo d'Alessandria (*in* Ps. XLV, ed. Mai, *Bibl. PP.* III, 329): *Ὕδατα ἠχοῦντα καὶ ταραττόμενα νοήσεις τὴν τῶν ἐθνῶν πληθύν· οὕτω γὰρ εἰώθεν ἡ θεόπνευστος γραφὴ ταῦτα καλεῖν.*

I tumidi flutti di questo mare intendiamo che siano i due popoli, il Giudaico e il Gentile: così S. Zenone (II, xviii, 3): *Mare mundus est iste; tumidos fluctus eius iudaeorum populos et gentes accipimus.*

In questo mare tempestoso andava naufraga l'umana natura che vi fu pescata da Cristo, il quale mandò di poi Pietro e gli Apostoli perchè vi pescassero le anime, le quali andando a seconda delle voluttà come trascinate dalle onde del mare vi s'immergono dentro e ne penetrano i gorghi più ciechi e profondi, scrive Sedulio (*Carm. Pasch.* II, 220 segg.):

. . . . quae lubrica mundi
Gaudia sectantes tamquam vaga caerula ponti
Caecaque praecipites tranant incerta profundi

Ciò è detto dei tristi e malvagi; ma pei giusti le onde tempestose simboleggiano le tentazioni e le tribolazioni che loro fanno guerra per mezzo degli empii, e questo è il consueto linguaggio della Scrittura, dice Eusebio di Cesarea (*in* Psal. LXVIII, verss. 2, 3): Πειρασμοὺς δὲ καὶ διωγμοὺς καὶ ἐπαναστάσεις ἀσεβῶν ἀνδρῶν ὕδατα καλεῖν εἴωθεν ὁ λόγος. *In aquis insectationes populi motusque gentium significari solere non dubium est,* insegna S. Ilario (*in* Ps. LXVIII, 3): e quando la Scrittura dice che Dio ha liberato alcuno dalle acque, essa vuol dire che Iddio lo ha tolto di mano ai nemici. « Iddio mi ha tratto fuori dalle molte acque », dice il Profeta (Ps. XVII, verss. 17-19), e quali siano queste acque egli, annota Eusebio *(in h. l.),* il dice più chiaro soggiungendo dopo: « dai miei potenti nemici e da coloro che mi odiano »: Προσελάβετό με ἐξ ὑδάτων πολλῶν· τίνα δὲ τὰ ὕδατα, ἐπιφέρει σαφέστερον εἰπών· ἐξ ἐχθρῶν μου δυνατῶν καὶ ἐκ τῶν μισούντων με. L'arte cristiana ha saputo ben rappresentare questo concetto metaforico in una pittura, quantunque non compresa dai moderni interpreti (Tav. I, 2); ove un uomo nudo è tratto fuori dalle acque da un altro uomo che è sul lido. In altra pittura l'uomo è in pericolo di affondare essendosi rotta la nave nella quale ei si trovava (Tav. 5, 4): un Angelo dalle nuvole stende la mano e l'afferra pei capelli. Egli è evidente che l'artista non volgare ha così intese le parole del Salmo XVIII, 56, ove la Volgata legge: *Misit de summo et accepit me; assumpsit me de aquis multis;* e il testo greco: ἐξαπέστειλεν ἐξ ὕψους καὶ ἔλαβέ με, προσελάβετό με ἐξ ὑδάτων πολλῶν. Imperocchè alla frase ἐξαποστέλλειν si sottintende, com'è dimostrato dagl'interpreti, la persona, ἀγγέλους, πρέσβεις, ἄνδρας, secondo che richiede il contesto. (Vedi Isai. X, 3, messo a confronto coi luoghi dei Iud. XI, 17; I Reg. IV, 4; II Reg. XI, 6, e con sè medesimo Isai. XVI, 1). Però soggiunge ivi il Salmista: « e la tua destra mi prese »: καὶ ἡ δεξιά σου ἀντελάβετό μου.

Due sono le acque particolari donde le Sacre Carte traggono un significato simbolico, quelle del mar Rosso e quelle del diluvio. Di quelle del mar Rosso si serve S. Paolo (I Cor. X, 1, 2), di quelle del diluvio S. Pietro (I, iii, 31); ma il senso di tutte e due queste acque è il medesimo, non così l'azione: perocchè dove gli Ebrei si salvano passando per le acque che lasciano loro aperto un sentiero, la nave noetica invece si salva sostenuta dalle acque e scorrendo sopra di esse. In ambedue i casi, come ben si esprime S. Agostino (*Serm.* CCCLII, 3), *Per mare transitus, baptismus est.* Tutta dunque l'analogia che è la base della metafora sta in questo, che le acque operano la salvezza, e ciò basta al confronto col sacramento del battesimo. Ma alle acque che operano la salute come materia del sacramento, fanno splendida allusione le acque del Giordano che santificate da Cristo comunicano alle altre acque la virtù loro infusa. Però in questo senso S. Proclo (*in* S. Theoph. *Or.* VII, 1) spiega le parole: « il mare grandemente si allieta », dicendo che « quella gioia nasce dal ricevere in sè le acque del Giordano e dal parteciparne, fondendosi insieme la sorgente col fiume, la virtù santificante »: Ἡ θάλασσα λίαν εὐφραίνεται. εὐφραίνεται δὲ διὰ Ἰορδάνου, τὰς τοῦ ἁγιασμοῦ εὐλογίας μεταλαμβάνουσα ἡ πηγὴ τὸν ποταμὸν ἀμφιέννυται. Le acque che partecipano la virtù ne ricevono anche il nome, e l'antichità alle acque della fonte battesimale dà nome di Giordano; e quel fiume che scorre nel paradiso, come ho avvertito di sopra (pag. 194), essa appella Giordano. Quanto alla virtù di mondare e di santificare infusa alle acque, dice Origene (*Catena in* cap. I Ioh.) che Cristo discese nel Giordano non per lavare i suoi peccati, ma per infondere alle acque la forza di purgare: οὐ καθαρσίων ἕνεκεν ἐπὶ τὰ νάματα ἔρχεται, ἀλλ' ὥστε δύναμιν αὐτοῖς ἐνθεῖναι καθαρτικήν: e S. Gregorio il Taumaturgo (*De fide,* cap. XII), afferma la stessa dottrina: Ἐν Ἰορδάνῃ ἐβαπτίσθη οὐκ ἁγιασμοῦ προσλήψει προσαγόμενος, ἀλλ' ἁγιασμοῦ μετοχὴν χαριζόμενος: e così S. Gregorio di Nazianzo, *Or.* XXXV, XXXVIII, ed altri SS. Padri fra i quali basti ricordare Severiano di Gabali (*Hom.* III, ed. Aucher. Venet. 1827, pag. 77), ove scrive: *Salvificum suscepit in se baptismum is qui*

universos emundat, et miscuit bonum fermentum cum aqua, propriam sanctitatem, misitque se sub aqua, ut occultet sub ipsa aqua vim fermenti.

Volendo spiegare i sensi metaforici che la Scrittura e i SS. Padri danno alla nave, ci dobbiamo mettere innanzi in primo luogo la nave del diluvio della quale parla S. Pietro (*Ep.* I, III, 20), dove espone l'analogia che passa fra la nave di Noè *in qua pauci idest octo animae salvae factae sunt,* e la Chiesa nella quale si salvano i credenti rigenerati per l'acqua. Imperocchè siccome Noè e i figli si salvarono stando nella nave per l'acqua, così parimente, dic'egli, vi salverete voi per l'acqua del battesimo e la fede.

Da ciò i SS. Padri trassero i sensi allegorici che danno alla nave; ora dicendo che la nave è Cristo, ora che è la Chiesa, ora che è simbolo della croce e del Crocifisso. *Christus est navis in qua ascendunt omnium credentium animae,* scrive S. Ambrogio (*Fragm. in* Salom. Cf. *Serm.* XLVII, *inter opp.* Ambrosii), *quae ut firmius inter fluctus evehatur de ligno fabricatur et ferro configitur: hoc autem est Christus in cruce.* E S. Agostino (*Sermo* LXXV, 2): *Opus est ut in navi simus, hoc est ut in ligno portemur, ut mare hoc transire valeamus; hoc autem lignum quo infirmitas nostra portatur crux est Domini in qua signamur et ab huius mundi submersionibus vindicamur.* Questi sensi medesimi leggiamo espressi nei versi del poeta cristiano Aratore (*De* Act. Apostol. I, 644 segg.):

Ecclesiae speciem praestabat machina quondam
Temporibus constructa Noe, quae sola recepit
Omne genus clausisque ferens baptismatis instar,
Cum vaga letales pateretur turba procellas
Ad vitam convertit aquas.

In questa nave l'autore della lettera che dicesi di Clemente a Giacomo (num. 14, ed. Cotelier, *Patr. Apost.* I, 609) scrive che il « pilota è Cristo, il proreta è il Vescovo, i marinari sono i sacerdoti »: *ὁ κυβερνήτης ἐστὶν ὁ Χριστὸς, παρεικάσθω ὁ πρωρεὺς ἐπισκόπῳ, οἱ ναῦται πρεσβυτέροις.* Le Costituzioni apostoliche (II, 57) pongono per pilota, *κυβερνήτης*, il Vescovo, e per marini, *ναῦται*, i diaconi, ai quali assegnano l'uffizio di dar il posto ai fedeli che viaggiano: *τοὺς τόπους ἐκτάσσουσιν τοῖς ἀδελφοῖς, καθάπερ ἐπιβάταις*, e di rimuoverne gl'indegni, e però li paragona in certo modo al proreta: *ἐπιπλησσέσθω ὑπὸ τοῦ διακόνου, ὡς προρέως.* E quando S. Zenone scrive che la nave è tipo della Sinagoga, dice che i sacerdoti vi fanno da proreta, gli scribi e i farisei da marini (II, XVII, 3): *Navis typus est Synagogae, eius proretam sacerdotale corpus accipimus, nautas scribas et pharisaeos.* Il proreta dunque or è Cristo, ora è il Vescovo, ora il corpo sacerdotale, del quale fanno le veci i diaconi, e, quando Cristo è al governo della poppa, il Vescovo presiede alla prora, e quando Cristo non v'è, il Vescovo è il *κυβερνήτης*. In somma il pilota e il proreta si dividono il comando della nave, come ben si deduce da un luogo di Senofonte nell'Anabasi (V, cap. 8, 20), ove dice ai suoi: « Non vedete che quando la nave è in tempesta il piloto e il proreta vanno in collera con quei che sono in poppa e in prora se alcuno d'essi fa anche un sol cenno d'occhio? » *οὐκ ὁρᾶτε ὅτι καὶ νεύματος μόνου ἕνεκα χαλεπαίνει μὲν πρωρεὺς τοῖς ἐν πρώρᾳ, χαλεπαίνει δὲ κυβερνήτης τοῖς ἐν πρύμνῃ;* La loro azione è complessa, e se il pilota dà il movimento alla nave e sembra che la governi solo, pur nondimeno egli nol fa senza l'avviso del proreta, onde costui è senza ambagi da Ulpiano denominato *ducator*, cioè *ἡγεμὼν, προηγούμενος*, secondo le glosse, e da Leone il tattico chiamasi anche *ὁδηγὸς*, o sia *viae dux.* Questo carattere di *ducator* e di odègo è messo mirabilmente in vista da Rutilio Numaziano ove scrive, che il proreta guarda innanzi il cammino e dirige il timoniere che sta dietro di lui e stando in prora con l'avviso della sua voce regola il pilota che siede in poppa:

Despectat prorae custos clavumque sequentem
Dirigit et puppim voce monente regit.

Stabilito così l'uffizio del proreta e intesone il vero e legittimo senso, non ci recherà nessuna

meraviglia il trovare che Cristo medesimo l'eserciti talvolta nell'allegorica nave che è la Chiesa. Perocchè di lui scrivono gli Atti dei SS. Andrea e Mattia (*Apocr.* ed. Tischend. 5), che era nella nave quale proreta: *αὐτὸς ἦν ὥσπερ ἄνθρωπος πρωρεὺς ἐν τῷ πλοίῳ.* Molto meno poi ci dovrà sembrare strano che in luogo di Cristo stia alla prora il suo Vicario.

Questo è difatti nella famigerata lucerna di Valerio Eutropio Severo il posto che vediamo occupato da S. Pietro, mentre S. Paolo governa il timone. So bene che qualche scrittore moderno ha rifiutato di riconoscere in quelle imagini i due Principi degli Apostoli, ma quanto ragionevolmente l'abbia fatto si può giudicare osservando il profilo e il prospetto delle due teste, che ho per tal motivo fatte rappresentare in particolare sulla Tavola 469. In questa lucerna che è in forma di nave, l'albero maestro simboleggia l'albero della croce, e però vi tiene il luogo del Redentore memorato nella epigrafe che dall'albero pende sospesa, ove si legge che il Signore dà la Legge a Valerio Severo: DOMINVS LEGEM DAT VALERIO SEVERO, o sia che il prende nella sua nave per mezzo del battesimo e gli dà la Legge, o sia gli comunica la dottrina evangelica. In altro non men pregevole monumento (Tav. 467, nn. 4, 5) che è un avorio, il nome della nave è IHCVC che le si legge scolpito sul fianco destro, mentre sul fianco sinistro vi è scritto il nome di Eusebio, ЄVCЄBI. Le lettere son greche ma la lingua forse è latina, nella quale Εὐσέβι è genitivo, onde l'epigrafe può significare la nave Gesù di Eusebio. In questa nave Gesù è al timone, e tre sono i marinari che ha seco, uno dei quali trae nella rete un grosso pesce, sotto la quale imagine si è forse voluto significare Eusebio. In un terzo monumento che è una gemma, la nave scorre il mare con le vele e coi remi: essa è la nave di Gesù, perchè porta sul rovescio in lingua greca IHCOY.

Nella nave data dal ch. De Rossi (*Bull.* 1871, tav. VII) dove vogano gli Evangelisti, Gesù non fa da pilota nè da proreta, ma regola la battuta dei remi, che era l'uffizio del *portisculus* presso i Romani.

Talvolta la nave scorre il mare portata sul dorso da un delfino. Non v'ha dubbio che il delfino vi stia per significare che la nave è sostenuta da Cristo, il quale ivi presso sostiene anche il Discepolo Pietro sulle acque: sicchè sembra chiaro e nettissimo il senso che la Chiesa è di Cristo; egli le fa da pilota, da proreta, da portiscolo, e finalmente la sostiene e sorregge sulle onde tempestose dov'essa veleggia.

Ciò è della nave generalmente: ma in essa v'è l'albero, che dai SS. Padri è preso per simbolo della croce. Però S. Metodio (*De Simeone et Anna*, ed. Gallandi, III, 817, 13) la chiama *τὴν σταυροφόρον ὁλκάδα*, e S. Proclo (*Orat.* XIX, pag. 513), l'appella *σταυροφόρον πλοῖον*. Questo senso simbolico si trova espresso di fatto dagli artisti cristiani, allorchè a tale effetto pongono l'antenna sopra la parte prominente dell'albero in guisa da prender l'aspetto di croce immessa, T, ovvero sostituiscono all'albero una croce commessa, ┼. È ancor degno di considerazione il nome di oneraria, *ὁλκάς*, dato da S. Metodio citato di sopra, ove scrive: « Approdiamo con la nave da carico insignita della croce al porto tranquillo »: *τοῖς προσόρμοις καταπαύσωμεν τὴν σταυροφόρον ὁλκάδα.* La nave mercantile che arriva in porto carica di merci è simbolo del cristiano che del corso della vita presente tocca il termine portando seco i meriti delle buone opere. Talvolta è una nave che viene da remoto lido carica di grano eletto, e tal altra è una nave pescareccia che è stata in alto mare e torna al lido portando il pesce in appositi vasi, simbolo delle anime cavate dal mare di questo secolo e introdotte nella Chiesa per mezzo del battesimo, le quali arrivano al termine della vita mortale, al riposo eterno, alla pace e tranquillità non peritura. A questa pace allude di certo la colomba col ramo di ulivo che poggia sulla poppa, come in un recente marmo cimiteriale, ovvero sulla prua, qual si vede nel marmo parimente

cimiteriale edito dal Perret (V, xxxii, 80 bis), e spiega l'acclamazione che dopo il nome del defonto ivi si legge scolpita: GENIALIS IN PACE. In altro marmo la colomba posa in alto sull'albero maestro, là ove si suole porre la banderuola, ovvero sull'asta traversa della croce immessa, e non porta il ramo di olivo. Ella simboleggia lo Spirito che spira favorevole e conduce felicemente in porto la nave: e questo uccello simbolico vedesi anche in poppa ove sembra far da piloto che, a seconda del vento, governa il timone. In certe rappresentanze bibliche appartenenti alla storia di Giona (Tav. 400) l'uccello scende dall'alto e va a posar sulla prua, ovvero dirige il volo verso il Profeta che riposa disteso sotto la pergola, annunziando nell'uno e nell'altro modo la pace. Avanti alla nave si vede talvolta scolpito il monogramma di Cristo ☧, il quale sembra che vi stia per indicare che serve di guida ai naviganti quale stella polare che addita la via, ovvero qual è il faro che dimostra la riva o sia il termine del viaggio e il luogo del riposo: il qual doppio senso è ammirabilmente espresso nel carme *De passione Domini* attribuito a Lattanzio (vv. 8 e 9), ove Cristo crocifisso si appella riposo, via dritta, redenzione, vessillo e faro:

Hic tibi sum requies, via recta, redemptio vera,
Vexillumque Dei, signum et memorabile phari.

Nelle epigrafi sepolcrali ove il faro è figurato, noi non tarderemo a dargli il significato simbolico predetto, che del resto è comune anche ai pagani i quali considerano questa vita come un viaggio e la morte come riposo quantunque eterno.

CAPITOLO DECIMOQUARTO

LA NUVOLA, IL NEMBO E IL NIMBO

Quando nella Scrittura si legge che Iddio appare sulle nuvole, cammina, siede sulle nuvole, è cinto dalle nuvole, non si deve intendere che vi si parli di quelle nuvole di vapori acquei naturali che si risolvono in pioggia, sono dense, oscure, e generano lampi, tuoni e folgori; ma di altre nuvole di natura più nobile e formate per ministero degli Angeli, ovvero da Dio medesimo, lucide e bianche. Tal è il parere di Teofane Cerameo (*Hom. de Transfig.* pag. 407, ed. Scorsi): *οὐ γὰρ ἦν ὑγρᾶς ἀναθυμιάσεως σύστασις, ἀλλὰ κρείττονος ἀληθῶς καὶ θειοτέρας.* E così S. Ambrogio (*in cat.* S. Thomae) trattando della trasfigurazione di Cristo: *Cognosce autem nubem istam non coacti aëris caligine piceam et quae caelum tenebrarum horrore subtexat, sed lucidam nubem, quae nos non pluvialibus aquis immadidet, sed de qua mentes hominum in voce Dei omnipotentis emissa fidei ros rigavit.* La medesima spiegazione par che diano gli antichi a quella sostanza luminosa che dicevasi cingere intorno il capo degli Dei e degli Augusti, e che Servio chiama nube divina nel Commentario al libro II *Aeneidos*, verso 615, ove Virgilio scrive:

> *Iam summas arces Tritonia, respice, Pallas*
> *Insedit nimbo effulgens et gorgone saeva.*

Nube divina, dic'egli, *est enim fulgidum lumen, quo deorum capita cinguntur: sic enim pingi solent:* e al libro III, verso 585 alle parole:

> *Et lunam in nimbo nox intempesta tenebat,*

Proprie nimbus est, commenta, *qui deorum vel imperantium capita quasi clara nebula ambire fingitur.*

Con questo lucido nimbo non hanno che fare le nuvole nelle quali i Gentili fingevano che apparissero i loro Dei, constando che esse riputavansi nuvole naturali, dette però anche nembi nel proprio

significato di vapore acqueo, come si legge nell'*Aeneide*, X, 634, ove Giunone discende dall'alto involta a mezzo in un nembo brumale:

. . . . *Coelo se protinus alto*
Misit agens hiemem nimbo succincta per auras:

e questo nembo egli chiama ivi medesimo *nubes cava* e *nubes atra*. È certo che l'arte cristiana assai tardi adoperò per insegna divina e celeste il nimbo circolare, quando erasi da lunga pezza usato ornare con esso il capo agl'iddii, alle imagini celesti ed aeree, alle persone auguste. S. Isidoro non parla che degli Angeli, ai quali siasi dato il nimbo (*Etym.* XIX, 31): *Lumen quod circa Angelorum capita pingitur, nimbus vocatur.* È però certo che diedesi prima a Cristo e agli Angeli, cioè alla persona divina e alle sostanze celesti. La Vergine nel musaico di Sisto III ne manca. Fa d'uopo però avvertire che essa se ne vede fregiata sui vetri che sono anteriori al musaico predetto, e com'essa, così i SS. Pietro e Paolo e S. Agnese. Ma ciò non fa ostacolo perchè in questi vetri le imagini non esprimono personaggi viventi, ma già beati in cielo. Il nimbo distintivo di santità non si diede ai personaggi che si rappresentavano viventi. Quelli che si rappresentavano da Beati e però come sostanze celesti non l'ebbero tutti ad un tempo, ma gradatamente; e in prima fu dato alla Vergine, poi a coloro ai quali in ciascun luogo si prestava un culto più solenne, e dove maggiore ne era la venerazione, e neanche necessariamente, quasi vi fosse una legge. A conferma di questa dottrina, che non so se altri prima di me abbia proposta, posso allegare il musaico medesimo di S. Maria Maggiore, ove Maria Vergine e lo sposo Giuseppe nella pittura storica non portano il nimbo, mentre i SS. Pietro e Paolo sul timpano del tempio a destra l'hanno, e nel musaico medesimo là dove stanno accanto al trono non l'hanno. Nei bassirilievi l'arte suole omettere il nimbo e talvolta ne traccia il solo cerchio sul fondo. Nè fa meraviglia quando si considera che l'arte tende a diminuire gl'imbarazzi, e però vediamo nel musaico di Sisto III omessa l'ala di uno degli Angeli: talvolta è anche trascuratezza, come quando manca un piede. Il nimbo detto crocigero consiste in ciò, che vi si vedon dentro le tre braccia della croce, ovvero invece di essa le aste del monogramma di Cristo che spuntano di dietro al vertice come da loro centro. Credesi dal Paciaudi (*De cultu S. Ioh. Bapt.* pag. 243) che questo nimbo, il quale egli tiene siasi attribuito solo a Cristo, trovisi dato per distrazione anche all'Angelo che è scolpito in una gemma con la Vergine e con S. Giovanni Battista. Il qual monumento è stimato dal Cardinal Borgia (*De cruce veliterna,* pag. 125) così unico, che confessa di non sapere che un altro ve ne sia, *in quo nimbus crucigerus Sanctis applicitus habeatur.* Che se l'Allegranza cita il S. Lorenzo del vetro cimiteriale, tenuto dal Passeri per imagine di Cristo, non pertanto riguardo al nimbo o sia diadema crucigero, dice non sapere che un tal nimbo siasi ancora veduto in capo dei Santi (*Spieg. e rifless.* pag. 15, n. 2), stante che il S. Lorenzo del vetro non ha il nimbo crocigero, ma il monogramma di Cristo. Noi meglio forniti di esempii possiamo citare in prova del nimbo crocigero, dato ai Santi, i due Apostoli Pietro e Paolo stampati in rilievo sulle facce di due encolpi di argento della Biblioteca Vaticana (Tav. 435, 3, 4); e il terzo nel santo Martire Lorenzo dipinto nel cimitero di Albano (Tav. 89, 3); e un quarto nel simbolo evangelico di S. Matteo scolpito su di un capitello dell'oratorio detto di S. Pier Crisologo in Ravenna (Tav. 408, 1); e un quinto intorno al capo della SS. Vergine figurata in rilievo sul coperchio di una delle due pissidi da reliquie scoperte recentemente a Grado (Tav. 436, 4). Quivi, in luogo della croce, figura nel nimbo il monogramma di Cristo composto delle due iniziali, come nel nimbo dell'agnello simbolico del musaico posto da Papa Pasquale I in S. Prassede (Tav. 286): laddove nel nimbo del santo Martire Gennaro dipinto nel cimitero napolitano (Tav. 102, 2), sulla imagine del quale si legge *Sancto Martyri Ianuario,* sono invece le due prime lettere del nome XP: il solo monogramma poi che corona S. Lorenzo nel vetro cimiteriale citato innanzi, si vede ancora alla cervice del personaggio scolpito sopra una

tavoletta d'avorio del Museo di Bologna (Tav. 453), che verisimilmente può credersi essere il Martire Simmaco. La croce e il monogramma ben si addicono sulla fronte e sul vertice di ogni cristiano: noi ne abbiamo veduto un esempio nella Vitalia del cimitero di Napoli (Tav. 99, 1) e ne possiamo citare in conferma due marmi della chiesa di Aquileia e l'uno posto ad un tale di nome forse (Aug)endo, dove l'imagine di lui orante ha sul capo il monogramma ☧ fra due croci monogrammatiche ⳩ ⳩, e l'altro di due ignoti parimente oranti, ciascun d'essi con la croce monogrammatica sul capo. Milano recentemente ci ha dato un nuovo esempio che sarà il terzo, in una donna orante col monogramma sospeso sul vertice, che Mons. Biraghi ha però stimato fosse la personificazione della Chiesa. Non lasciamo pertanto di considerare che se la croce in fronte ovvero sul vertice sta bene ad ogni seguace di Cristo, essa si addice a miglior ragione a coloro che hanno data la vita per lui. Perciò credo che Pemmone ne decorasse la fronte della Vergine reina dei Martiri sul paliotto dell'altare da lui posto nella cattedrale di Cividale (Tav. 424, 2, 3); ed ho dimostrato che, in segno della confessione sua, Liberio porta segnata sulla fronte una croce simigliante in un prezioso vetro cimiteriale (Tav. 188, 3); e S. Eufemia di Calcedonia vedevasi dipinta con egual segno sospeso sul capo, e S. Felicita non ha meno di quattro croci monogrammatiche che le fanno corona (Tav. 154, 3). Insomma la croce è la caratteristica nostra, e però, come bene osserva S. Gregorio Nisseno, essa è propria degli Apostoli e di coloro che ne sono imagine, i Martiri, e sta benissimo che diasi a portare al Protomartire, il quale cinge il capo dell'omonima corona. *(Encom. secundum S. Stephani): εἰχόνες δὶ τῶν ἀποστόλων οἱ μάρτυρες· εἰκόνα γοῦν τὴν ἐκείνων καὶ τὸν χαρακτῆρα φέρων ὁ μακάριος Στέφανος σταυρὸν καὶ διὰ τοῦ θανάτου πρῶτος τοῦ μαρτυρίου τὸν στέφανον ἀνεδήσατο.* In origine la croce e il monogramma si apponevano sul vertice dei fedeli discepoli del pari che sul vertice di Cristo, al quale davasi il nimbo. Non era la croce nè il monogramma inquartato e compreso nel nimbo; si hanno però imagini coronate della sola croce e del solo nimbo. Il complesso del nimbo crocigero di poi si ritenne per uso generale come distintivo proprio della umana natura di Cristo, al sorgere dell'eresia di Eutichete.

L'idea del nimbo viene dalla natura della luce, apprendendo noi che i corpi risplendenti e luminosi siano sostanze più perfette delle opache e terrene, e però tenendoli quali esseri, a modo di dire, celesti, come i pianeti e le stelle. Iddio stesso che, come la Scrittura dice, abita una luce inaccessibile e darà ai nostri corpi risorti e gloriosi una partecipazione di questa luce, non lascia di onorare anche di qua i suoi servi col farli apparire a quando a quando decorati di questo fulgido nembo. L'*Historia Datiana* edita dal ch. Mons. Biraghi, Mediol. 1848, à pagina 57 racconta, non senza alludere al luogo di Virgilio citato di sopra, che il sacerdote Mona nell'atto di distribuire ai fedeli il Pane degli Angeli fu veduto d'improvviso cinto di lucida nube: *Dum fidelium coetibus eadem sanctificata porrigeret subito fertur aureo quodam et inopinato nitore circumfusus et veluti nubis umbraculo ita repentino splendore vallatus. Tum vero stupefacti... sanctum Monam in extasi raptum alterutris innuunt ac nube cava speculantur amictum.* Iddio si servì più volte della lucida nube a fin di manifestare la sua presenza, la potenza e la gloria: ne arrecherò alcuni esempi. Quando Iddio parlò a Mosè nella solitudine ordinandogli dicesse al popolo che avrebbero e carni e pane, la Scrittura dice (Exod. XVI, 10): *Et ecce gloria Domini apparuit in nube: ἡ δόξα Κυρίου ὤφθη ἐν νεφέλῃ*; e quando Mosè e Giosuè ascesero sul monte ove Iddio a Mosè diede le tavole della Legge, nell'Esodo XXIV, versicolo 15, si legge che « la nuvola coprì il monte »; e di nuovo al versicolo 16: « la gloria di Dio discese sul monte e la nuvola il coprì per sei giorni, e al settimo giorno Dio chiamò Mosè di mezzo alla nuvola: e l'apparenza di questa gloria di Dio era come di fuoco ardente sulla cima del monte »: (vers. 15): *καὶ ἐκάλυψεν ἡ νεφέλη τὸ ὄρος*: (vers. 16): *καὶ κατέβη ἡ δόξα τοῦ Θεοῦ ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ Σινὰ καὶ ἐκάλυψεν*

αὐτὸ ἡ νεφέλη ἓξ ἡμέρας· καὶ ἐκάλεσε Κύριος *τὸν* Μωυσῆν *τῇ ἡμέρᾳ τῇ ἑβδόμῃ ἐκ μέσου τῆς νεφέλης. τὸ δὲ εἶδος τῆς δόξης* Κυρίου· *ὡσεὶ πῦρ φλέγον ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ ὄρους*. Al capitolo XXXIII si legge che quando Mosè entrava nel tabernacolo, il popolo vedeva discendere una nube a guisa di colonna, la quale occupava l'ingresso, e Iddio parlava a Mosè da quella colonna (vers. 9): *ὡς δὲ ἂν εἰςῆλθεν* Μωϋσῆς *εἰς τὴν σκηνὴν κατέβαινεν ὁ στύλος τῆς νεφέλης καὶ ἵστατο ἐπὶ τὴν θύραν τῆς σκηνῆς καὶ ἐλάλει* Μωυσῇ. Desiderò questi vedere Iddio. e gli fu concesso di veder la futura imagine di Cristo nella nuvola che chiama gloria (vers. 22): Ἡ*νίκα δ'ἂν κατέλθη ἡ δόξα μου*, il qual senso della voce *δόξα* si deduce dal confronto di questo passo col versicolo 5 del capitolo XXXIV: *καὶ κατέβη* Κύριος *ἐν νεφέλῃ καὶ παρέστη αὐτῷ ἐκεῖ*. Con la medesima visione fu appagato l'ardente desiderio di Elia, ma in luogo della nuvola è ivi detto (III REG. XIX, 11) che gli apparve in mezzo ad un susurro come di lieve aura: *φωνὴ ὡς αὔρας λεπτῆς, καὶ ἐκεῖ* Κύριος. Mosè narra al capo XL, 31, che quando ebbe costruito il tabernacolo, la nuvola il coprì e la gloria di Dio il riempì (vers. 34): *καὶ ἐκάλυψεν ἡ νεφέλη τὴν σκηνὴν τοῦ μαρτυρίου καὶ δόξης* Κυρίου *ἐπλήσθη ἡ σκηνή*, e di poi (vers. 35): *ἐπεσκίαζεν ἐπ' αὐτὴν (τὴν σκηνὴν) ἡ νεφέλη, καὶ δόξης* Κυρίου *ἐνεπλήσθη ἡ σκηνή*. E nei Numeri racconta (cap. XIV, 10), che fuggendo egli con Aronne e Caleb le ire del popolo che dava di mano alle pietre per lapidarli e riparando nel tabernacolo, la gloria di Dio apparve a tutti gli Israeliti nella nuvola: *καὶ ἡ δόξα* Κυρίου *ἐν τῇ νεφέλῃ ἐπὶ τῆς σκηνῆς τοῦ μαρτυρίου πᾶσι τοῖς υἱοῖς* Ἰσραήλ. Questo *πῦρ φλέγον* nella nuvola, fuoco che arde, è chiamato gloria, *δόξα*, e però l'Ecclesiaste (cap. XLIII, vers. 11) quando vuol dire lo splendore degli astri fa la bellezza del cielo, scrive la gloria degli astri fa la bellezza del cielo: *κάλλος οὐρανοῦ δόξα ἄστρων*. E quando Mosè presentossi ad Aronne, ai seniori e al popolo col volto fiammante, si legge: « Videro il volto di lui glorificato » (cap. XXXIV, vers. 31): *ἦν δεδοξασμένη* (1) *ἡ ὄψις τοῦ χρώματος τοῦ προσώπου αὐτοῦ*. Di questo colore del volto di Mosè scrivendo S. Paolo (II COR. 3, 7) dice che gli Israeliti non potevano guardarlo in volto a motivo della gloria: *Ut non possent intendere filii Israel in faciem Moysi, propter gloriam vultus eius*. La manifestazione della Divinità nella nuvola di fuoco ardente cambiasi la prima volta in nube di luce nella trasfigurazione di Cristo; la qual nube è chiamata *δόξα* da S. Luca (IX, 31) e insieme *νεφέλη* (*ib.* 34, 35), e da S. Matteo (XVII, 5) *νεφέλη φωτὸς*, *nubes lucida*, e *νεφέλη* soltanto da S. Marco (IX, 7): ma S. Pietro narrando la medesima apparizione (II *Ep.* vers. 17) dà nome a questa nuvola, dalla quale parte la voce di Dio, di magnifica gloria: *voce delapsa ad eum huiuscemodi a magnifica gloria: φωνῆς ἐνεχθείσης αὐτῷ, τοιᾶςδε ὑπὸ τῆς μεγαλοπρεποῦς δόξης*. Pertanto fa di mestieri notare che non è la nuvola che si chiama gloria, ma la luce, e però non ben si farebbe a credere che la nuvola sia la stessa cosa che la luce; essendo anzi proprio della nuvola di occultare e non di far luce. I pittori si attennero generalmente al modo comune di esprimere la nuvola, ma fecero invece raggianti i corpi che vi erano dentro, e talvolta anche alla nuvola sostituirono i semplici raggi. La nuvola, quando esprime la regione celeste, chiamasi cielo delle nuvole e prende forma di zona o di segmento di cerchio nei musaici e nelle pitture dei codici, nelle sculture invece ha sembiante di vapore raccolto in forma di cerro o fiocco di lana dal cui seno sporge la mano celeste, ovvero sono più cerri aggregati insieme, di rado ha forma continua di striscia distesa. La zona ora è ad un sol colore, ora è di più strisce a varii colori dipinte, or sono più zone l'una all'altra congiunte a modo dell'iride. Quando si vuole esprimere un corpo umano involto nella nuvola, gli antichi

(1) La Volgata traduce *cornuta erat facies eius*, stando alla ebraica voce קרן che vuol dir corno: ma gli Ebrei si servono del medesimo vocabolo quando vogliono dire potenza e gloria, e però il testo greco in luogo di *cornuta* ha tradotto *δεδοξασμένη*.

dànno alla zona una forma ellissoide. In siffatta guisa è rappresentato Mosè con Aronne e Caleb sottratti da Dio alla furia del popolo, ove la Scrittura di sopra citata dice che apparve la gloria di Dio sul tabernacolo. Nel musaico di S. Maria Maggiore (Tav. 215, 3) il primo dei tre Angeli che appaiono ad Abramo e sostiene la persona del Verbo, vedesi cinto intorno da una zona tutta tratteggiata di raggi, la quale seguendo la statura diventa ovale. Indi ha origine la così detta mandorla, nella quale si vede Cristo nella Trasfigurazione messa da Leone III in San Nereo ed Achilleo (Tav. 284), e in quella della cappella di Santa Caterina sul monte Sinai (Tav. 268), dove essa sola esprime la nube lucida che involse di poi anche gli Apostoli. Parimente quando è figurato Cristo che va al cielo nelle pitture del codice di Zagba (Tav. 139, 2), egli vi si vede involto nella zona ovale, e così parimente nelle fiaschette di Monza (Tavv. 433, 434) ove il ministero prestato dagli Angeli che sono in atto di sorreggere la nuvola e sollevarlo in essa al cielo, allude, secondo il Crisostomo ed altri SS. Padri, alle parole di Cristo (IOH. I, 51): « Vedrete il cielo aperto e gli Angeli di Dio discendere e ascendere col Figliuolo dell'uomo (1) »: e quando Cristo discende al limbo e libera i due progenitori, egli è involto nella fulgida nube. Alle nuvole è assegnato un ministero nel giudizio finale, che merita particolare menzione. Leggiamo predetto nell'Apocalisse (I, 7) che Cristo « verrà con le nuvole »: *ἔρχεται μετὰ τῶν νεφελῶν*. Areta traduce la locuzione biblica predetta *ἐπὶ τῶν νεφελῶν ἐλεύσεται*, « verrà sopra le nuvole », il cui senso è spiegato da Cristo medesimo in S. Matteo (XIX, 28), ove dice: « Il Figliuolo dell'uomo sederà sul trono della sua gloria »: *καθίσῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐπὶ θρόνου τῆς δόξης αὐτοῦ*. Nel musaico dell'arco trionfale posto in S. Maria Maggiore da Papa Sisto III (Tav. 212, 2), l'imagine di Cristo figurata nel timpano del tempio gerosolimitano siede maestosa sulle nuvole sostenendo un globo nella destra e appoggiandosi ad un'asta o scettro. È chiaro che l'artista ha espresso le nuvole nel senso di trono di gloria, *θρόνος δόξης*. « Nel giorno estremo, scrive S. Paolo (I THESS. IV, 17), noi saremo tratti in alto nelle nuvole incontro al Signore »: *ἁρπαγησόμεθα ἐν νεφέλαις εἰς ἀπάντησιν τοῦ Κυρίου εἰς ἀέρα*. L'autore degli Atti apocrifi dei SS. Pietro ed Andrea conobbe il senso della metafora quando scrisse che una lucida nube rapì S. Andrea: *καὶ ἰδοὺ νεφέλη φωτεινὴ ἥρπασεν αὐτὸν καὶ τοῦτον ἀπένεγκεν εἰς τὸ ὄρος*. Da questo discendere, salire e sedere sulle nuvole è derivato che alle nuvole siasi dato nome di carro: e però scrive Ecumenio (*in* APOCALYPSI XI, 11) che Enoch ed Elia se ne andarono in alto sul carro del Signore: *ἐν τῷ δεσποτικῷ ὀχήματι ἀνελεύσονται*. Quindi la nuvola che tolse di vista il Signore ascendente al cielo dall'autore dell'Omelia sull'Ascensione, che credesi Basilio di Seleucia, ovvero Atanasio, dicesi esser servita di carro (ed. COMBEF. *Auct.* II, pag. 562): *Νέφος τοὺς πόδας ὑποδραμὸν ὄχημα πρὸς τὸν δρόμον ἐγίνετο*. Ed il concetto medesimo si legge in S. Proclo (*Or.* V, pag. 179): *αἱ νεφέλαι τῆς ἀναλήψεως τρόμῳ γεγόνασιν ὄχημα*. La Scrittura non dice altro di Elia se non che fu rapito in un turbine; ma Teofane Cerameo gli dà una quadriga (THEOPH. CERAM. *Hom.* LV, pag. 372): *Ἠλίαν μὲν ὡς εἰς οὐρανοὺς ἀνηρείψατο ἡ τῶν φλογερῶν ἁρμάτων ἐπίβασις, καὶ ἡ τέτριππος τῶν πυρίνων ἵππων ἐπίζευξις*. Era fama che S. Tecla si facesse vedere sovente scorrere per l'aria in un carro di fuoco, come attesta S. Asterio nella sua vita (ed. PLANTINI, Antuerp. 1608, pag. 15): *πυρίνῳ ἅρματι ὑψοῦ τοῦ ἀέρος βεβάδωσάντε καὶ διφρηλατοῦσαν*. E che taluno poteva dire poeticamente che essa ne guidava i cavalli: *ἵππους ἐντυναμένη, εἶπεν ἄν τις ποιητικῶς*. Le pitture e le sculture cristiane che rappresentano il ratto di Elia il pongono sopra una quadriga e in atto di guidarla or sulle nuvole ora sopra una via ripida sollevandosi al cielo. Ma

(1) Ecumenio negli scolii sull'Apocalisse (ed. CRAMER, cap. X, 1, tom. VIII) pensa che la nuvola, l'iride e la luce debbano essere intese nel senso simbolico per la natura degli Angeli: *ἥτε νεφέλη καὶ ἡ ἶρις καὶ τὸ ἡλιοτρεπὲς [illegible] [illegible] ἀγγέλων· διὰ τούτων γὰρ τὸ οὐράνιον καὶ ποικίλον ἐν ἀρεταῖς καὶ τὸ φωτεινὸν τῆς ἀγγελικῆς οὐσίας τε καὶ νοήσεως δείκνυται*

l'artista che nel cimitero dei SS. Pietro e Marcellino (Tav. 56, 5) ha dipinto Cristo coronato di nimbo che sale al cielo, l'ha posto in biga tratta da cavalli alati, i quali van di galoppo sopra le nuvole. Nondimeno nel cimitero napolitano (Tavv. 91, 92, 1) è stato figurato Cristo sospeso in aria e per virtù propria ascendente al cielo.

Rimane ora che diciamo di un nuovo senso delle nuvole che Teofane Cerameo, grande interprete della tradizione dei Padri, mette in chiara luce nelle due Omelie, la XXXIX e la LVIII: questo è che la Scrittura in parecchi luoghi suole con l'allegoria delle nuvole significare lo Spirito Santo (pag. 407): *ἐν πολλοὶς δὲ εἴωθεν ἡ γραφὴ διὰ τῆς νεφέλης δεικνύειν τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον.* Il qual senso metaforico riconoscono i SS. Padri nella nube che guidava gli Ebrei; e il Nazianzeno pensa *(Orat. in sancta lumina)* che fosse anche così inteso dall'Apostolo quando scrisse (I Cor. X, 1, 2): tutti furono in figura battezzati da Mosè nella nube e nel mare: *τυπικῶς δὲ τοῦτο ἦν, ὡς καὶ Παύλῳ δοκεῖ, ἡ θάλασσα τοῦ ὕδατος, ἡ νεφέλη τοῦ πνεύματος*: e il Nisseno dice che questa interpretazione è stata data da molti prima di lui (*De vita Moysis, Opp.* tom. I, pag. 361, ed. Migne): *ἡ νεφέλη, τοῦτο γὰρ ὄνομα τῷ ὁδηγοῦντι ὅπερ καλῶς τοῖς πρὸ ἡμῶν εἰς τὴν τοῦ ἁγίου Πνεύματος μετελήφθη χάριν.* Parimente nella Trasfigurazione e nell'Ascensione la splendida nube rappresentò lo Spirito Santo, per opinione di alcuni Padri, le autorità dei quali ha raccolte Cornelio a Lapide nei commentarii agli Evangeli e il P. Scorso nelle note a Teofane Cerameo (pagg. 558, 607). Ed io ho dimostrato di recente che dove una nuvola fonde acqua sul battezzando, siccome l'acqua è un simbolo della grazia, così la nuvola che l'effonde simboleggia lo Spirito Santo.

CAPITOLO DECIMOQUINTO

TRONO, SCETTRO E BUSTO IMPERIALE
CATTEDRA, CISTA, LIBRI E VOLUMI

Il *θρόνος* è una sedia che ha congiunto lo sgabello da poggiarvi i piedi, dice Ateneo (*Dipnos.* V, 192): *καθέδρα σὺν ὑποποδίῳ*: in questo senso ogni sedia con lo sgabello può chiamarsi *θρόνος*. Ma le voci *θρόνος* e *καθέδρα* hanno un altro senso nel quale sogliono comunemente da noi adoperarsi, e cattedra diciamo propriamente la sedia di chi insegna, trono la sedia di chi è Re e Signore. Gli antichi scrittori, come bene osservò il Chimentelli (*De hon. bisellii*, pag. 82, Bon. 1666) e dopo di lui il Mazzocchi (*De cathedr. eccles. neapol. semper unicae vicibus*, pag. 111, num. 7), dànno indistintamente nome di cattedra e di trono non solo alla sedia del Vescovo, ma sì anche a quella dei sacerdoti; ond'è che nella lettera di Costantino Magno a Cresto, presso Eusebio (*H. Eccl.* lib. X, cap 5), alla cattedra dei sacerdoti si dà il nome di secondo trono: « Avendo, dic'egli, preso in tua compagnia altri due del secondo trono »: *συζεύξας σεαυτῷ καὶ δύο γέ τινας τῶν ἐκ τοῦ δευτέρου θρόνου*: e il Concilio quinisesto al canone 26 stabilisce, che il prete il quale avesse, in buona fede, assistito ad illecite nozze, ritenga la sua cattedra: *καθέδρας μὲν μετέχειν*. Nella cattedra e nel trono, quando sono adoperati a modo di simbolo nel senso predetto di dottrina e di potenza o dominio, si suole osservare quella differenza di forma che l'uso ha stabilito. Il trono in origine non era altro che una sedia curule propria dei magistrati e dei Consoli, e però non ebbe spalliera nè appoggi ai lati, che denominiamo traverse e bracciuoli. Di sedie siffatte i marmi e le monete delle famiglie romane ci danno esempi copiosi: ma io citerò invece il disco d'argento trovato in Ispagna, ove sono rappresentati in trono Teodosio e, separatamente su due troni laterali, i due suoi figli Arcadio ed Onorio. V'erano però anche dei troni a spalliera, fra i quali mi piace ricordare il trono di Cristo espresso nel musaico di S. Pudenziana per metterlo a confronto col trono espresso in un aureo di Valentiniano e Graziano, i quali due Augusti vi si vedono insieme assisi e in atto di sostenere entrambi il

globo terrestre. La sola differenza che parmi siasi mantenuta fra il trono e la cattedra si è che il trono non ebbe bracciuoli e la cattedra non ne manca, se non è che ne fanno le veci due costole che prolungandosi dalla spalliera in senso obliquo la fiancheggiano.

La cattedra di S. Pietro tagliata nel tufo e ritrovata or ora nel cimitero Ostriano o sia *ad nymphas S. Petri*, come le episcopali che si vedono adoperate anticamente nelle Basiliche e sono poste nel mezzo della tribuna, quasi in nulla differiscono dalle cattedre, ove seggono i filosofi, i poeti, e i rétori. Queste hanno la spalliera non di forma quadrata, come il trono, ma tondeggiante e alquanto concava, e i fianchi non mancano di elevarsi a giusta misura, perchè vi si possano appoggiare le braccia e le mani. Tal è la cattedra di S. Ippolito (Tav. 429) e quella di S. Ermete (Tav. 83, 1) che hanno spalliera bassa: tale la cattedra a spalliera elevata nella pittura del cimitero di Priscilla (Tav. 78), ove siede il Papa che consacra una vergine, quella dove siede S. Pietro nel musaico del triclinio di Leone III (Tav. 283), quella di avorio di S. Massimiano in Ravenna (Tav. 414) e di S. Marco in Venezia (Tav. 413). Tali sono le cattedre sulle quali seggono i dodici Apostoli con il divino Maestro dipinti nel cimitero dei SS. Proto e Giacinto (Tav. 83), quella posta sulla rupe docciante che ci è rappresentata in uno dei più bei vetri (Tav. 194, 3), e quelle ove seggono i Martiri avendo con loro nel mezzo Gesù in altro prezioso vetro (Tav. 187, 4); e più e più esempi se fosse d'uopo potrei citare in questo luogo; ma non ometterò la cattedra ove siede il Verbo che crea i protoparenti (Tav. 365, 3) e che perciò conferma l'interpretazione da me data, essendo ancor essa sì propria a determinare che chi vi siede è il Verbo o sia la Sapienza del Padre. Tardi anche la Vergine, a riguardo del divino suo Fanciullo, vedesi assisa sopra un trono nei due musaici posti da Papa Pasquale, l'uno in S. Cecilia (Tav. 292), l'altro in S. Maria in Domnica (Tav. 293).

Le cattedre e i troni solevano avere un piumaccio, *pulvinum, cervical*, detto dai Greci *προσκεφάλαιον*. Erma nel Pastore (I, cap. 3) parlando del piumaccio di una sedia, dice che v'era sopra un velo: *erat cervical linteum et super linteum expansum carbasinum*. La sedia della quale egli parla serviva alla matrona, che gli fu rivelato essere la Chiesa. Questo velo che vedesi coprire il trono dell'Altissimo nel musaico di S. Prisco (Tav. 255), soleva distendersi sulle cattedre dei Vescovi, che presero quindi la denominazione di *cathedrae linteatae, e velatae*. S. Paciano (*Epist. 2 ad Sempronianum*) chiama però *sedes linteata* la cattedra sulla quale Novaziano in Roma osò di sedere: *Quem consecrante nullo linteata sedes accepit*. Lo stesso costume era in Africa, scrivendo Ponzio Diacono (*in vita Cypriani*), che il santo Martire Cipriano quando stava per ricevere il colpo di morte si sedette sopra una sedia, che era velata a caso, e soggiugne: « affinchè si godesse dell'onore episcopale »: *Sedile autem erat fortuito linteo tectum, ut eo sub ictu passionis episcopatus honore frueretur*. E S. Agostino parimente ricorda le *cathedrae velatae* dei Vescovi (*Epist*. 203). Così usarono anche in Egitto, come si può dedurre dalla lettera sinodica dei Vescovi a S. Atanasio, ove ricordano un trono coperto dal drappo alla maniera di quello dei Vescovi: *τὸν θρόνον ἐστολισμένον ἐπισκοπικῶς*. Nei monumenti tuttora superstiti abbiamo troni, cattedre e sedie con copertura di drappi, e così velato si vede il trono di Cristo nel musaico di S. Pudenziana (Tav. 209), la cattedra evangelica nel musaico di S. Matrona in S. Prisco presso Capua antica (Tav. 243), quella del battistero di S. Urso (Tav. 227) e di S. Maria in Cosmedin della città di Ravenna (Tav. 241), e la cattedra ove siede la Vergine nel sarcofago del Laterano or ora citato. Seggono anche sopra sedili velati gli Apostoli nel sarcofago della Basilica di S. Ambrogio in Milano (Tav. 329) e sopra cattedre velate nella pittura del cimitero dei SS. Proto e Giacinto in Roma (Tav. 82, 1). Nondimeno si hanno parecchi esempi di cattedre non velate, quantunque vi seggano personaggi pei quali massimamente si sarebbe

dovuto adoperare questo distintivo di dignità e di grado. Ne ricorderò alcuni. La cattedra del Papa che è in atto di dare il velo ad una vergine, ed è stata citata da me più sopra, non ha verun drappo che la copra e vi è omesso anche il piumaccio; e la cattedra di S. Ippolito (Tav. 429) è parimente senza velo e senza cuscino. La stessa omissione io fo notare nella cattedra posta sopra il monte docciante, da me citata innanzi.

Il busto imperiale posto ora sopra un pilastro che si assottiglia in basso a guisa di erma (Tav. 399), ora sopra una colonna (Tav. 332 al.), è simbolo della nobiltà derivante dalla stirpe o vera o imaginaria, per la quale ai patrizii romani concedevasi il diritto delle imagini. Indi è che nelle monete di Commodo e di Settimio Severo la donna che rappresenta la NOBILITAS AVG. si reca in mano uno scettro finiente in testa o busto umano. E il Coti Re del Bosforo, perchè ascritto alla gente Giulia ostenta sulla sua moneta questa insegna con le altre ivi appellate ΤΙΜΑΙ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΟΤΥΟΣ, insegne del Re Coti (RAOUL ROCHETTE, *Antiq. du Bosphore*, pl. III, 1; CAVEDONI, *Bull. Inst.* 1864, p. 220). Questa insegna figura eziandio fra le decorazioni accordate ai Vicarii imperiali: ond'è che si vede (Tav. 342) un ministro del Preside Pilato, che gli sta accanto e doveva sostenere il busto dell'Imperatore piantato sopra una base che a guisa di erma si assottiglia nel basso. Il busto reale che generalmente poggia sopra una colonna, ma talvolta ha per base il pilastrino che da piede assottiglia a guisa di un erma, è figurato egualmente nelle scene che rappresentano Nabucco quando condanna i tre giovani ebrei alla fornace, e in quelle che figurano Erode il quale invia i Magi a Betlemme. Non essendo nel primo caso se non un simbolo della statua drizzata da Nabucco, ben s'intende perchè l'hanno lasciato anche nel secondo caso, ed è per richiamare alla mente che i primi non volendo adorare la statua furon figura dei secondi che adorarono il vero Dio.

I volumi che sono nella cassetta cilindrica o quadrata detta con proprio vocabolo cista, presso di un magistrato giusdicente dinotano il corpo delle Costituzioni imperiali. In Roma nel palazzo Poli vedesi tuttavia una statua (SPON, *Misc. Erud. Ant.* pag. 216, 3) a piè della quale è una cista coperta e vi si vede sopra un fascio di volumi. Colui che la scolpì vi ha posta anche intorno alla cista l'epigrafe CORPORIS MVNIMENTA, e deve intendersi che parli del corpo delle Costituzioni, dappoichè ivi medesimo sopra i volumi si legge scolpito CONSTITVTIONES. Le ciste dunque son dette essere custodia e difesa del *corpus iuris*, *corporis (constitutionum) munimenta*.

Dalla quale epigrafe apprendiamo che quella statua doveva rappresentare un magistrato giusdicente. In un marmo Beneventano la cista posta accanto al bisellio, come in simile bassorilievo dei Liguri Bebiani (*Diss. Archeol.* II, 129) è insegna o del Quattrovirato giusdicente, o della Questura alla quale spettava la giurisdizione sulle cause dell'erario (BORGHESI, *Op. numismat.* XVI, 1). Ma le ciste con entro i volumi non simboleggiano soltanto la potestà giudiziaria; esse dinotano altresì e rappresentano l'insegnamento e la dottrina. Indi è che siccome si vedono congiunte ai bisellii dei magistrati, così accompagnano le cattedre dei dottori. La cista, che nelle pitture e sculture sacre porta or più or meno di quattro od otto volumi, dinota l'evangelica dottrina contenuta nei quattro Evangeli e negli otto scrittori del nuovo Testamento. Negli argomenti biblici dell'antico Patto essa esprime la Legge mosaica.

Dichiarate così le differenze dei troni e delle cattedre, e la posteriore promiscuità di significato per le cattedre e i troni dei Vescovi, inoltre l'uso del velo nelle cattedre comune anche ai troni, è d'uopo che parliamo del significato che hanno gli uni e le altre quando sono adoperati dall'arte o vuoti ovvero con insegne

L'arte pagana che in prima si è servita del trono come simbolo della Divinità, non l'ha rappresentato mai vuoto, ma sempre con le insegne di

qualche nume particolare al quale intendeva di alludere. Abbiamo quindi e facilmente riconosciamo i troni di Giove, di Giunone, di Venere, di Marte e di altri iddii. Pertanto al solo Dio vero, invisibile ed eterno potevasi porre un trono vuoto (1), e fu perciò espresso la prima volta dall'arte cristiana. A noi ne rimane un esempio nel musaico di S. Prisco presso Capua (Tav. 255), e nulladimeno l'arte non ha tralasciato di porlo al di sopra della sfera celeste, o sia di tutto il creato, dove Iddio stando provvede e regge l'universo: *ἐν οὐράνῳ μὲν ἔχει τὸν θρόνον τῶν ὅλων ὁ Κύριος*, scrive Teodoreto (*in* Ps. 103, 19), *ἐφορᾷ δὲ καὶ πρυτανεύει τῇ κτίσει ἅτε δὴ πάντων ὢν δημιουργὸς, καὶ βασιλεὺς, καὶ δεσπότης*. Il trono qui adunque è un simbolo e segno del supremo dominio e però dinota la *βασιλεία*, il *βασιλικὸν ἀξίωμα*.

Questo trono che dicesi nelle Sacre Carte trono di gloria, *θρόνος τῆς δόξης*, trono di maestà, *θρόνος μεγαλωσύνης*, e si attribuisce a Dio, dassi anche all'umanità di Cristo, qual supremo Re e Signore della sua Chiesa e promulgatore della sua Legge: Ἐγὼ δὲ, dice Cristo (Ps. 2, 6), *κατεστάθην βασιλεὺς ὑπ' αὐτοῦ Κυρίου ἐπὶ Σιὼν ὄρος τὸ ἅγιον αὐτοῦ, διαγγέλλων τὸ πρόσταγμα Κυρίου*: e nell'Apocalisse (III, 21): *vici et sedi cum Patre meo in throno eius*. Tal è il concetto che vedesi espresso di buon'ora nell'absida di S. Pudenziana da Papa Siricio (Tav. 209). Tale si è ancora quello che fu rappresentato da Papa Sisto III sul colmo dell'arco trionfale in S. Maria Maggiore (Tav. 211, 2), dove in luogo di Cristo sedente in trono vedonsi le insegne del suo nuovo Regno, la corona e lo scettro che è la croce: e pare a me che il concetto medesimo abbia seguito l'artista che Teodorico impiegò all'ornato del grandioso battistero fabbricato in Ravenna sotto nome di S. Maria in Cosmedin (Tav. 227), e che vedesi riprodotto in tutti quei monumenti, dove sul trono è posta la croce, come nel battistero Ursiano decorato dal Vescovo Neone (Tavv. 226, 227, 2). In questa età e dipoi è il Regno di Cristo nella sua Chiesa che vuolsi esprimere, dalla cui rappresentanza non sono pertanto rimossi i segni e i simboli della Passione, perchè egli è stato costituito Re dal Padre appunto per la vittoria riportata sopra i suoi nemici: *vici et sedi cum Patre meo in throno eius*. Ond'è che gli Angeli coi seniori e coi quattro simboli dell'evangelica predicazione esclamano nell'Apocalissi (cap. V, 9, 12): *dignus es Domine... quoniam occisus es... dignus est Agnus qui occisus est*.

Ma è d'uopo considerare che a questo concetto si rannoda ancora quello del Cristo costituito giudice, e questo è soltanto accennato nei Santi che seggono sui proprii troni con lui, e nei sette Angeli che nel musaico di S. Agata in Ravenna suonano le trombe (Apoc. cap. VIII, 2, 6) non per chiamare i morti al giudizio, ma per avvisare delle sette piaghe che dovranno desolare il mondo prima del giorno estremo.

A me non sono ignote le opinioni di quelli che riducono in tutto o in parte queste composizioni a rappresentanze del Giudizio, ma non ne parlo perchè stimo aver dimostrato che non fu questo il concetto avuto in mente dagli artisti dei nostri musaici, almeno nei primi otto secoli. Quella che dicesi preparazione del trono, *ἑτοιμασία τοῦ θρόνου*, venne in mente e fu rappresentata dai Greci del medio evo, che a Cristo regnante vollero sostituire Cristo giudice.

Al nome di trono di Cristo è congiunto quello di cattedra, come ho affermato di sopra, e la ragione

(1) Il signor Errico de Longpérier riguarda come troni vuoti di divinità *trônes inoccupés de divinités* quelli che vedonsi talvolta sulle monetine di Taranto (*Revue Arch.* 1868, pag. 65, note), e riprende il Minervini perchè non si è avveduto del cuscino che vi è di sopra e perchè ha creduto che quel trono sia una mensa. Io posso affermare che sulle monete tarantine la sola divinità che veggasi a sedere è Nettuno, e tanto costui quanto Ercole e il *δῆμος*, pur assisi, non hanno mai sulle loro sedie i cuscini. Convengo poi che quell'arnese definito per mensa dal Minervini sia una sedia, ma non vi posso riconoscere una sedia o trono di alcuna divinità, per assoluta mancanza di riscontri: essa può dirsi forse una sedia o un trono sacro, cioè votivo, se non è piuttosto la sedia del *δῆμος*.

si è perchè Cristo regna nella sua Chiesa e insieme vi promulga la sua Legge: *Dominus legem dat.* A questa dottrina rendono testimonianza gli Evangeli, e la dottrina di Cristo chiamasi perciò evangelica. L'arte cristiana si mise alla prova di rappresentare questo concetto, e parmi vi sia riuscita a maraviglia (Tav. 257) imaginando un trono sul cui piumaccio è posto un volume, e sulla spalliera, perchè si apprendesse che è evangelico ed inspirato, la celeste colomba discesa dall'alto e venuta a posarsi intanto che due dei quattro simboli evangelici gli fanno ala ai lati.

Il volume, separatamente considerato, significa la parola, ma non dice quale: sono le circostanze che ne possono determinare il senso. Allorchè un Principe consegna un volume ad alcuno dei suoi ministri, egli è chiaro che gli dà una commissione, gli affida un ministero: se questo ministero è di governare, è evidente che con tal atto il Principe investe il suo ministro della giurisdizione; se è un mandato, non v'è dubbio che non sia una Legazione. Il Redentore si è più volte rappresentato nell'atto di consegnare un volume a S. Pietro, e talvolta il porge a S. Paolo: ma il senso ne è diverso: perocchè a S. Pietro affida la giurisdizione, leggendosi sul volume che quella è la consegna della Legge: DOMINVS LEGEM DAT; che quel volume è la Legge: LEX DOMINI: a S. Paolo non consegna che un volume avvoltolato, senza dichiarazione di ciò che significhi. Ma qual sia l'uffizio affidato da Cristo all'Apostolo il sappiamo da lui medesimo, dove dice che è quello di Legato. Così nella lettera II ad Cor. (V, 20): *ὑπὲρ Χριστοῦ οὖν πρεσβεῦομεν*, e in quella che scrive agli Efesii (cap. VI, 20): *ὑπὲρ οὗ πρεσβεύω.* In tal senso il volume divenne l'insegna degli Angeli che diconsi messaggieri, Legati, e ambasciadori di Dio. Generalmente però nell'epoca classica questa Legazione affidata a S. Paolo *(legatione fungimur apud vos)* facendo che Cristo parli a lui col gesto e con la voce, mentre consegna la Legge a S. Pietro. Talvolta si vede specificata altrimenti la differenza, di modo che mentre da Cristo è consegnata a S. Pietro la chiave, a S. Paolo è affidato il volume, cioè la predicazione e promulgazione del Vangelo (Act. IX, 15; ad Gal. I, 15, 16): la qual variazione giova a confermare il senso che noi diamo alla consegna della Legge. Che la chiave abbia il metaforico senso di potestà, e significhi regno, governo, autorità, niuno lo nega, arrabattandosi solo i dissidenti fra loro per decidere se la chiave fu già data a Pietro soltanto ovvero a tutti gli Apostoli, ai quali si è già risposto indicando la differenza che attesa la dignità della persona porta la consegna della chiave, sapendosi e concedendosi da tutti che Pietro era il capo del Collegio apostolico: inoltre a lui fu promessa la chiave, non perchè si era fatto egli interprete degli altri Apostoli confessando la divinità di Cristo, ma perchè, siccome espressamente il dichiara Cristo medesimo, a lui era stato rivelato direttamente dal Padre (Matth. XVI, 17-19): *quia caro et sanguis non revelavit tibi, sed Pater meus qui in coelis est. Et ego dico tibi quia... super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam... Et tibi dabo claves regni coelorum.* Ora in S. Michele di Pavia si ha un bassorilievo che conferma la proposta dottrina. Ivi Cristo è rappresentato in atto di dare a Pietro la chiave, a Paolo il volume, e vi si legge intorno questa epigrafe in verso (Alamanni, *De pariet. lateranens.* Romae 1756, pag. 45, tab. V):

ORDINO · REX · ISTOS · SVP OMNIA · REGNA · MAGISTROS

E quanto al volume gioverà tuttavia sapere che ad un santo vecchio fu mostrato in visione un coro di Angeli, i quali per adempire il comando di Dio scendevano dal cielo portando seco in mano un volume e il diedero a S. Efrem (*Apophthegm. PP.* num. 22): qui il volume che chiamasi *κεφαλίς* è definito *τόμος γεγραμμένος ἔσωθεν καὶ ἔξωθεν.* Il volume fu messo nelle mani di S. Efrem, *τῷ Ἐφραὶμ ἐπέδωκαν τὴν κεφαλίδα.* Il sant'uomo conobbe di poi che S. Efrem aveva ricevuto dallo Spirito Santo il dono della inspirata predicazione: *ἔγνω ὅτι ἐκ Πνεύματος Ἁγίου ἐστὶ τὰ ἐκπορευόμενα διὰ χειλέων Ἐφραίμ.*

I Profeti hanno sovente presso di sè le ciste e per ordinario in mano un volume, e questo volume si vede egualmente in mano a Mosè quando percuote la rupe, e in mano a Pietro e a Paolo nell'esercizio del loro ministero. L'ha in mano ancora Cristo e l'hanno gli Apostoli: l'hanno talvolta anche gli Angeli e sempre nel senso di mandato, per cui si dicono messi e nunzii di Dio. Ma quando i semplici fedeli si fan dipingere con in mano un volume, ovvero con uno o più volumi accanto, uno o più libri, non è certamente perchè si rappresentano in attitudine di Profeti o di Apostoli, ma sì per testificare la loro fede nella dottrina evangelica, e la speranza di loro salute riposta nella rivelazione; perocchè, siccome ben osserva S. Ilario, la parola di Dio contenuta nelle divine Scritture ci dà speranza dei beni celesti: e però il Profeta attesta di essersi mantenuto fedele ai precetti divini, e prega Iddio che sia memore di sua parola, o sia che il faccia degno delle sue promesse (*in* Psal. 118, litt. VII, 1): *Omnis Dei sermo qui Scripturis divinis continetur in spem nos bonorum coelestium vocat: atque ob id Propheta in omnibus se Dei praeceptis mansisse confidens constanter, ait: « Memorare verbum tuum servo tuo »... ut verbi sui in se servo suo memor sit deprecatur, idest, ut ita dignus habeatur, in quo Deus verbi sui memor esse dignetur, quo in verbo spem dederit.* E però s'intende perchè S. Girolamo ne lodi tanto la santa donna Blesilla, perchè portasse assidua nelle mani o il libro dei Profeti o quello degli Evangeli *(Ep. 39 ad Paulam de ob. Blaesillae): aut prophetam aut evangelium semper in manibus tenebat.* Appare quindi anche perchè nei cimiteri e fuori di essi le imagini dei vivi e dei defonti si vedono sì spesso con volumi attorno e talvolta anche con libri. I quali libri potevamo congetturare per le cose esposte che fossero veramente i Vangeli, ma ora ne siamo a pieno istruiti dalla preziosa pittura del cimitero napolitano di S. Gennaro (Tav. 99, 1), ove è dipinta una donna di nome Vitalia in atteggiamento di orante, e sul campo attorno vedonsi due libri aperti, sulle cui pagine, che son quattro, leggevansi una volta i nomi dei quattro Evangelisti, uno per parte; ora se ne leggono soltanto tre, Matteo, Marco, Giovanni, essendo perito il nome di Luca. Non è per altro a pensare che il volume, la cista e il libro siano stati simboli introdotti dai cristiani e in seguito da essi soltanto adoperati. Già di sopra ho dichiarato che i cristiani si appropriarono questi simboli dando loro il senso analogo alla loro professione: ma niente vieta che ancor essi usurpassero talvolta nel senso civile il volume, il libro e la cista, quai simboli di arti e di professioni e di dignità civili, quantunque non ci sia dato il più delle volte di determinarne il significato preciso, mancandoci ogni notizia del personaggio che con quei volumi si rappresenta. Le donne ancor esse talvolta portano in mano un volume, ma non per questo direi con qualche scrittore moderno che questo volume rappresenta il contratto matrimoniale, la quale interpretazione non è giustificata da alcun serio confronto o autorità di antichi scrittori. L'uomo e la donna dediti alle lettere, alle arti liberali, o che abbiano lasciato scritti e siano stati autori di opere siffatte, possono a tutta ragione essersi fatti rappresentare con quel testimonio di loro letteraria professione; e colui che nella sua vita ha occupato il seggio di magistrato per mandato del Principe, può ancor egli aver voluto significare la dignità sua con simbolo sì comune.

CAPITOLO DECIMOSESTO

SIMBOLI PARLANTI, SIMBOLI DELLA PROFESSIONE

Ho un motivo che mi conforta a ben dichiarare i simboli parlanti e i simboli delle professioni. Questo è di mettere in sull'avviso chi studia perchè non prenda certi arnesi per simboli di martirio, e a certi altri non attribuisca sensi mistici. Se ciò non fosse, me ne sarei rimasto, come da cosa che al simbolismo cristiano non spetta.

Diciamo arma o simbolo parlante quell'obietto che rappresenta in figura ciò che significa il nome proprio, il cui uso fu comune anche ai cristiani ed ha nei loro monumenti notabili esempi. La capretta è certamente simbolo parlante della donna di nome Capreola (Perret, V, v, *m*), e la scrofa allude al nome di Porcella (Boldetti, *Oss.* 376). Così Draconzio ha per arma parlante un drago (*Ibid.* pag. 386), Onagro un asino selvaggio (*Ibid.* pag. 428), e Ponzio Leone in una lastra Lateranense un leone. In un marmo Vaticano vedesi la colomba, e pare che essa debba alludere al nome del defonto che è IωNA e in lingua ebraica significa colomba.

I cristiani hanno messo talvolta sulle epigrafi o accanto ad esse le simboliche insegne di mestiere e di professione. L'epigrafe posta ad un Antilogo il quale vi è dichiarato coppiere, ANTILOGO PINCERNAE, in questo senso parmi che porti scolpito un bicchiere. Il mulattiere Costanzo in altra lapida si è fatto rappresentare in atto di menare due muli carichi i quali si chiamano con proprio nome Germano e Barbaro (Perret, V, lxxiii, 10), e penso che quello Speranzio sulla cui lapide vedonsi graffite una vitella determinata dal suo appellativo BOIΔEIN (*βοΐδιον*) ed un'oca, debba essere stato un negoziante di quegli animali. E quando vedo un uomo dinanzi al telaio con in mano un istrumento da tessere o ricamare (*Id.* V, lii, 39), stimo che fosse tessitore ovvero ricamatore; e reputo il Massimino di altra epigrafe un panettiere, *pistor*, ovvero un negoziante di grano; perocchè egli vi si è effigiato davanti ad un moggio ricolmo con in mano quel regolo che i Latini chiamavano *hostorium, rutellum,* e mi ricordo di Lucilio che a questi segni dice

di riconoscere il frumentario (*ap.* Non. I, 66), com'egli l'appella, o sia il misuratore del grano:

Frumentarius est, modium secum atque rutellum
Una effert.....

Il moggio e la rasiera sono simboli del panettiere Vitale, PISTOR, in una epigrafe di S. Paolo dell'anno 401, e la bilancia deve significare il mestiere medesimo nel marmo di un tal Mercurio, perchè s'intitola PISTOR. Altrimenti la bilancia coi pesi nel marmo di Aurelio Venerando deve simboleggiare il cambiatore di moneta, poichè egli si appella NVMVL*arius*. Due ferrai si son fatti rappresentare presso alla fornace in atto di tenere con la tenaglia un ferro rovente sulla incudine e batterlo col martello. E credo sia un organaio colui che nel suo marmo sepolcrale in S. Paolo ha scolpito un organo: e un artefice di graticole quell'altro che presso l'Aringhi (II, 58) ha rappresentato una graticola sulla pietra che doveva coprire il suo sepolcro.

In un marmo di Concordia, perchè la bilancia e i pesi trovansi insieme con una perna e il coltello adoperato una volta pel mestiere di macellaio, deve essere indizio che la persona defonta era un *suarius*.

I compassi dritti e ricurvi, le seste, le mazzuole, gli archipenzoli, i funicelli aggomitolati, i livelli, gli scalpelli, le pale, la martellina, il piccone, l'ascia, la misura del piede romano sono strumenti più volte figurati sui marmi e generalmente come insegne di mestiere vi si vedono ora a più insieme (Perret, I, iv, 8; V, xxx, 1; xlviii, 19; lxxiii, 9), ora l'uno o l'altro separatamente (Lupi, *Epitaph.* 114; Boldetti, *Oss.* pagg. 81, 316; Aringhi, vol. II, pag. 118; Perret, I, xxxi, 4). Giovanni L'Heureux inserì nel suo trattato degli *Hagioglypta* a pagina 169 la copia di un marmo, in cima del quale è scolpito un martello, un compasso ricurvo e uno scalpello: in quella epigrafe si legge che il defonto era scarpellino: *Qui fecit qua*DRATARIAM. In un marmo (394) edito dal Fabretti, Eutropo scultore di sarcofagi vi si è rappresentato in atto di lavorare col trapano una delle due teste di leone che sogliono ornare la faccia di quelle forme di sarcofagi a vasca di bagno. Due pennelli col compasso e una punta per segnare i contorni sull'intonico fresco (Tav. 485 fin.) dimostrano un frescante. Anche i professori di chirurgia e di calligrafia hanno figurati gli strumenti dell'arte loro sulle lastre cimiteriali, ove si vede una teca con tutti i ferri di chirurgia (Tav. 488, 5), e si hanno le tavolette incerate con lo stile da graffire e vi si vedono i calami da scrivere legati insieme coll'atramentario (*ibid.* 18). I cavadenti ci hanno voluto rappresentare la tenaglia e un dente (De Rossi, *Bull. crist.* 1864, pag. 37). Affini a costoro sono i barbieri e i parrucchieri, il cui arnese vedo scolpito in certe lastre cimiteriali che non so finora se alcuno abbia interpretate. Trovansi esse delineate nella Tavola 488, nn. 6, 7, 8 e gli strumenti che vi figurano sono a parer mio il rasoio, il pettine, lo specchio, i coltelli o sia forbici, la pietra per affilare il taglio al rasoio e alle forbici. Del rasoio servivansi gli antichi, che il chiamavano *novacula*, per radere i peli della barba e i capelli del capo: d'uno dei quali due uffizii parla S. Agostino nel Sermone 32, 16: *Novacula facta est ad radendos capillos: quanta instantia, quanto studio, quanta cautela, quanta intentione acuitur ut radat capillum.* Ma quando era d'uopo tagliare i capelli, essi usavano le forbici, *forfices*, ψαλίδες, e avevano inoltre uno strumento che componevasi di due lamine separate, alle quali davano il nome di μαχαιραί, coltelli. Di queste μαχαιραί deve intendersi che parli il vecchio Filostrato ove scrive (*Epist.* XVI, 26): « che d'uopo v'era dei coltelli per tagliare i capelli? » τί ἔδει μαχαιρῶν πρὸς τὰς τρίχας; Vi hanno due marmi con certi obietti scolpiti sopra, che non sono stati interpretati finora (De Rossi, *R. Sott.* I, xli, xlii, 4; xlvii, xlviii, 36). Parmi che difficilmente si possa dare all'obietto che è a destra (Tav. 488, nn. 14, 15) altro senso che di vaso il quale ha il suo manico ma è desinente al pari delle favolose sirene in due quasi code attortigliate a spira; e a quello che è a sinistra penserei che si potesse attribuire il significato di uno speciale

gotto in forma di alabastro col suo turaccioletto, che doveva contenere il liquido prezioso da instillare. Sono ambedue oggetti di professione, e però dinotanti i fabbricatori di quella classe di vasi. Un bottaro di nome Gaudenzio è figurato in un marmo, edito dal Bosio (pag. 505), accanto alla botte in atto di recar nella borsa che ha nella sinistra gli stromenti dell'arte, e appoggia sulla spalla un tal martello di legno che somiglia al nostro maglio, col quale si battono i cerchi della botte. Non debbo passare sotto silenzio gli strumenti della pastorizia, che sono la verga, il pedo o bastone ricurvo, la secchia, il zaino, la siringa, e separatamente il bastone ricurvo posto accanto alla secchia. La verga non è propriamente insegna pastorale, come già dimostrai altra volta confutando un moderno scrittore che delle insegne pastorali imperitamente aveva scritto; ma ve l'ho noverata, perchè i pastori se ne vedono forniti non di rado nei monumenti. Coricio nelle Descrizioni riconosce un pastore a queste insegne: tunica esomide e pedo, o sia bastone ricurvo (ed. Mai, *Spicil.* tom. V, pag. 440): Νομέα τοῦτον, οἶμαι, τῆς ποίμνης ἡμιγυμνός τε γάρ ἐστιν, ἐξωμίδα ἐνειμένος καλαύροπά τε φέρων. I Latini danno il nome di *pedum* al baston pastorale ricurvo, e il chiamano talvolta *agolum,* perchè di esso i pastori fanno uso quando menano il gregge: *agolum pastorale baculum quo pecudes aguntur;* onde le glosse greco-latine il chiamano λαγώβολον, che è appunto ricurvo, ed è adoperato per ritrarre le pecore che si sbandano, ritardandone il passo. Vuole S. Cipriano che il pastore usi verghe sottili, perchè correggendo le pecore non abbia a rompere loro le ossa. Ecco le sue parole ove commenta il luogo di Zaccaria XI, 15: *Qui sunt periti muneris pastoralis exiles gestant virgas, ut si quando sint oves feriendae ne frangant quod percusserint.* La terza insegna è la siringa che i buoni pastori, a detta del sofista Imerio, adoperano piuttosto che la verga pastorale (*Orat.* XIV, 31): οἶδα δὲ ἐγὼ ποιμένας, ὅσοι προβατεύειν χρηστοὶ, ὀλίγον μὲν χρωμένους καλαύροπι, ποιμαίνοντας δὲ τὰ θρέμματα τῇ σύριγγι. Della sola siringa fanno menzione S. Gregorio di Nazianzo e S. Basilio di Seleucia allorchè scrivono, che al suono di essa Cristo e i pastori del gregge di lui menano le pecore ai pascoli e alle porte della vita. La secchia di latte è un'insegna che si vede più di una volta figurata nei sacri cimiteri, ora sola e fra due pecore ovvero sul dorso di una di esse; ora insieme col pedo pastorale, i cui mistici sensi ho narrati interpretando la parabola del pastore. Il zaino, a quanto pare, non ha luogo fra le insegne che rappresentano la pastorizia; la siringa di rado. Singolare mi sembra ciò che del zaino scrive S. Agostino, e che non si può spiegare se non per costume locale di Africa, ove i pastori usavano spremervi il latte, come altri comunemente nella secchia. Perocchè leggendosi nel libro primo dei Re (cap. XVII, 40), che Davide pose le cinque pietre nel zaino: *misit eos in peram pastoralem quam habebat secum,* il santo Padre annota invece (*Serm.* XXXII, 5), che Davide pose quelle cinque pietre nella secchia, dove si suole molgere il latte: *Tulit David quinque lapides de torrente de fluvio et posuit in vase pastoris quo lac mulgeri solet et ita processit armatus.*

CAPITOLO DECIMOSETTIMO

IL VASO SIMBOLICO E GLI STRUMENTI DI MARTIRIO

Nei cimiteri cristiani di Roma trovansi vasi dentro ai sepolcri e fuori di essi fabbricati accanto, e si hanno qui e altrove vasi scolpiti in rilievo sui sarcofagi e vasi incisi sulle lastre che chiudono le bocche dei loculi. Di questi vasi e del loro significato io debbo trattare in questo capitolo. Nei monumenti cristiani unico è finora l'esempio di un gotto, *gutturnium,* inciso insieme con una patera manubriata sul marmo che chiuse il loculo di un tal Filumeno, come apprendiamo dalla epigrafe LOCVS FILVMENI. Non è questa una reminiscenza dell'uso che ebbero i pagani di scolpire un gotto e una patera sui lati del piedistallo od ara dentro alla quale, e talvolta di sotto, ponevano le ceneri del defunto: con tali strumenti di sacrifizio dichiarando consecrato quel luogo, e quel sepolcro inviolabile per religione. Il cristiano Filumeno ha rappresentato un gotto con un bacino manubriato, *pollubrum,* che è simbolo di purificazione o sia di lavanda; onde i marmi spesso pongono questi due vasi in mano del domestico di Pilato, che *pollubrum sinistra manu tenens dextra vasum cum aqua,* come si esprime Fabio pittore, sta per dargli acqua alle mani. Sui sarcofagi di Concordia si trova scolpita ancora la patera, ma questa sembra essere come l'ascia, simbolo di dedicazione. Tal'è certamente il senso di questa patera. Però i vasi scolpiti o graffiti sulle lastre cimiteriali hanno d'ordinario una forma simile a quella dei nostri vasi da fiori, da piante, e avviene talvolta di vedere anche l'acqua che vi zampilla dentro e i fiori, i pomi, le erbe, le pianterelle e perfino le viti che vi germogliano e allignano. Questi vasi ora sono solitarii, ora hanno intorno uno o due uccelli ovvero colombe che vanno a bere o a beccare i frutti delle piante, e volano o posano sull'orlo e talvolta sul terreno accanto. È stato detto da molti che quei volatili simboleggiano le anime, e che quel vaso di acqua e quelle frutta sono imagine della felicità sempiterna: ed in vero la sacra Scrittura dipinge la beatitudine sotto l'allegoria del bere. Le iscrizioni

che fanno augurio di refrigerio alle anime dei trapassati, o che affermano esserne già in possesso, mi persuadono di cercare in questo simbolico vaso l'idea di refrigerio, e penso che sia bene a proposito richiamare la visione di S. Perpetua (*Passio SS. Perp. et Felic.* ed. Holsten. Romae 1663, pagine 15, 16), ov'ella scrive del fratello Dinocrate la cui anima parevale vedere che si volesse accostare ad una fonte per bere, ma il margine di quella fonte era tant'alto che il fanciullo non poteva trarre a sè un sorso d'acqua: poscia le parve che il margine fosse abbassato e Dinocrate in abito mondo e puro stesse ivi a bere incessantemente: *Video... Dinocratem mundo corpore bene vestitum refrigerantem... et aquam de ea (piscina) trahebat sine cessatione;* ed è assai notevole al mio scopo ciò che soggiunge. Sopra quel margine vedeva ella un vaso d'oro pieno di acqua e Dinocrate appressarsi e cominciare a bere di quell'acqua che non veniva meno, e saziato a pieno andarsene lieto a trastullarsi come fanciullo che egli era: *Et super margine fiala aurea plena aqua: et accessit Dinocrates et de ea bibere coepit; quae fiala non deficiebat, et satiatus abscessit de aqua ludere more infantium gaudens.* Toglierò un secondo esempio del simbolico senso dei vasi d'acqua dagli Atti dei SS. Mariano e Giacomo (Ruinart, *Acta Sincera*, pag. 197). Ivi si legge che a Giacomo Martire fu turo parve in visione di andare a diporto per un amenissimo giardino cinto intorno di verdi boschi e irrigato da limpide acque, dove essi videro S. Cipriano che « prese una fiala la quale stava sul margine della fonte, e avendola empita di quelle acque scorrenti ne bevve, e di nuovo avendola riempita la porse a me, dice Giacomo, che volentieri la bevvi »: *Phialam quae super marginem fontis iacebat arripuit, et cum illam de fontis rivulis implesset hausit et iterum implens mihi porrexit, et libenter bibi.* Quanto agli uccelli e alle colombe che beccano nei vasi le frutta, non ho che da richiamare il senso simbolico del cogliere il frutto e mangiare, con la qual cosa la Scrittura suole significare il conseguimento della felicità eterna· e basterà recare S. Proclo, il quale scrive nella orazione VI, che coloro i quali conserveranno illibata ed incorrotta la corporale uva (cioè la lor carne), (vedi la dotta nota del Riccardi, pag. 248) coglieranno abbondante il frutto spirituale di benedizione: *ὅσοι τὸν σωματικὸν ῥῶγα ἄφθαστον ἐκτήσαντο, τὸν πνευματικὸν καρπὸν τῆς εὐλογίας ἄφθονον ἐδρέψαντο.* E prima del santo Arcivescovo di Costantinopoli, S. Metodio aveva scritto, che le anime delle Vergini trasferite alla vita celeste mangiano i frutti spirituali, i quali danno l'immortalità a coloro che se ne cibano e comunicano loro un essere divino

Quel senso che ha il vaso allorquando gli uccelli ne bevono l'acqua, ovvero ne mangiano il frutto, parmi che debba conservare anche allora che si rappresenta solitario, e le colombe e gli uccelli non vi figurano. Di qui nasce spontanea l'interrogazione del senso che dovrà darsi a quel vaso che ho detto avanti trovarsi non di rado affisso accanto ai loculi cimiteriali, del quale si vuol sapere perchè i cristiani ve lo affissero. Primieramente è d'uopo avvertire che questo vaso non può dirsi messo a quello scopo medesimo che quei tanti piccoli oggetti d'ogni maniera, interi o rotti, che vediamo talvolta affissi intorno ai loculi su quella calce medesima che ferma una o più lastre di marmo, una o più tegole, sulla bocca del sepolcro. Sono questi, com'è facile interpretare, messi ivi ad ornato e vi fanno ciò che vi farebbe un musaico, del quale pare che sostengano le veci. Questa osservazione vedo essersi fatta anche dal Buonarruoti (*Vetri*, XI), dove distingue i pezzi murati sulla calcina che chiude i loculi dal vaso di sangue che ponevano, dic'egli, per segno di martirio, che si trova per lo più da parte in basso e vicino ad una cantonata. Questo vaso adunque, di cui è questione, trovasi solitario e generalmente posto in guisa tale che per affiggerlo è stato d'uopo scavare a bella posta sulla parete e fissarvelo con intriso di calce. Raro è che invece di un sol vaso ve ne siano stati affissi due separatamente, e questi o a destra e a sinistra come nel loculo di Bellina (Marangoni, *Acta S. Victor.* pag. 121) e di Rufina (*ibid.* pag. 83), ovvero ambedue a sinistra, come in

quello di Vitale (*ibid*)., ovvero ambedue a destra come in quello di Terenzio (*ibid.* pag. 100). L'affiggere questo vaso al sepolcro par costume invalso per un tempo determinato nella sola Roma, non avendone noi visto altrove esempio finora nei cimiteri cristiani fuori di questa città; e quest'uso sembra esser cominciato al secolo terzo, ma continuato pure nel secolo quarto, come pare ne diano argomento le formole epigrafiche lette nelle rispettive lastre che chiusero i loculi, e alcune circostanze che gli interpreti non hanno mancato di mettere a profitto.

Del qual costume cercando l'origine, Antonio Bosio opinò che quei vasi che noi troviamo vuoti, una volta avessero dovuto contenere acqua benedetta, laddove in altri fosse stato riposto il sangue raccolto dai fedeli presenti al martirio di coloro che davano la vita per Cristo. Il Bosio non poneva alcuna differenza fra un vaso che si trovi affisso di fuori e quello che si trovi nell'interior parte del loculo presso al capo, ovvero accanto al morto. Egli tenne che ad un medesimo intento fossero messi e dentro e fuori sì quelli di acqua benedetta, come quelli di sangue (*Roma Sott.* pag. 20 D). « Crediamo, dic'egli, che quelle ampolle di vetro e quei vasetti di terra, che spesso si trovano voti dentro li sepolcri, e talvolta anche murati per di fuora nei sacri cimiterii, fossero ivi posti con l'acqua benedetta. » E nella pagina seguente (21) afferma di aver trovato il sangue riposto in vasi di vetro o di terra cotta; e a pagina 196 aggiugne di aver « trovato il sangue congelato e ridotto quasi come terra, il quale stemperato coll'acqua pigliava il suo pristino rossore, che pareva all'hora esser'uscito dalle vene: e di questo sangue n'habbiamo trovato alcune volte sparso per le sepolture; altre volte raccolto e riposto in certi vasetti di terra cotta e altri di vetro. » Questa sentenza del Bosio fu avvalorata dal Severano a pagina 197 con la testimonianza di un vaso murato fuori del sepolcro avente l'epigrafe accanto incisa sul marmo: SÃ SATVRNĨ; e aggiugne altri due vasi di vetro (pag. 199), sulla calce aderente dei quali si era letto SANG, e ☧ SÃ

Furono adunque i predetti vasi tenuti per segno certo di martirio, non meno che la palma graffita sulla calce o sulle tegole e sui marmi, sia di dentro, sia di fuori del loculo. Ma quanto alla palma non furono tutti dello stesso avviso. Perocchè Fortunato Scacchi Sacrista pontificio e custode delle Reliquie fu di poi il primo o tra i primi che pose una distinzione (*De cultu et veneratione Servorum Dei*, Romae 1639, pag. 667), opinando che la palma non si doveva tener per indizio di martirio se non quando si trovava insieme coi vasi, che egli disse pieni, o quasi pieni di sangue, e con qualche altro argomento, come sarebbero i pannilini intrisi di sangue o alcuno strumento di carneficina, fosse egli di ferro, o d'altra materia: *Interdum una cum palma insculpta nonnulla vitrea vel alterius materiae vascula sanguine plena vel subplena adsunt cum aliquibus quoque instrumentis e ferro vel alia materia ad torquendum homines accommodatis.* E di nuovo (a pag. 676) novera *aliqua martyrii instrumenta aut sanguinis vascula aut panniculos sanguine coloratos et his similia,* e avverte che i soli rami di palma non ne erano indizio sufficiente (pag. 674): *ex solis palmis sive intra sive extra sepulcrum cadaveri appositis, sive extra illi insculptis, nullum posse sanctitatis aut martyrii omnino validum educi argumentum.* E ripete (a pag. 667) che egli non terrà per segno certo di martirio le sole palme, salvo il giudizio dei più dotti di lui; che quanto ad Antonio Bosio egli non è sicuro se stimi dalle palme significarsi la vittoria del martirio; o perchè il Bosio non si è abbastanza spiegato, o perchè egli non ha capito ciò che il Bosio vuol dire: *Antonius Bosius*, IV, 4, *sensisse videtur palmis quae in sepulcris fidelium subterraneis visuntur significari victoriam quae per martyrium reportatur, saltem non satis se ipsum explicat, vel non satis ipse illius sententiam percepi. Ego tamen, salvo doctiorum iudicio, simplicem palmam, nisi alia signa concurrerint, nequaquam martyrium significari arbitror.* Fu quindi opinione dello Scacchi che la sola palma non fosse segno certo, se non v'era insieme almeno il vaso pieno o semipieno di sangue: la quale opinione, seguita anche nell'istrumento d'invenzione del corpo di S. Amanzio

disteso l'anno 1668 (1), videsi di poi sanzionata in sostanza dalla sacra Congregazione delle Indulgenze e delle sacre Reliquie l'anno 1668, scambiato soltanto il *vas plenum* e *subplenum sanguine* dello Scacchi in *vas sanguine tinctum*. Da questa Congregazione adunque fu stabilito, scrive Alessandro Plowier (*in Epist.* Eusebii romani, Romae 1700, pag. 26), che le palme insieme col vaso tinto di sangue si dovessero tenere per segni certissimi di vere reliquie: *Statutum est palmas eisque iunctum vas sanguine tinctum habendas esse pro signis certissimis verarum Reliquiarum.* E questa definizione si legge anche presso il Papebrochio e nella Dissertazione epistolare del P. Mabillon (*De cultu Sanctorum ignotorum* Eusebii romani *epistola ad Theophilum Gallum nova editio,* a. 1705, *praef.*), quantunque non si parli di ogni vaso ma soltanto dei vasi di vetro: *Vitrea vascula sanguine tincta cum palmis habenda esse pro certissimis martyrii indiciis;* e a pagina 16: *palmas (eisque iunctum) vas sanguine tinctum habenda (esse) simul pro signis certissimis* (Cf. pag. 35). Non fu dalla Congregazione definito apertamente qual vaso *sanguine tinctum* intendesse ella, se il vaso di fuori ovvero di dentro, ovvero l'uno e l'altro indistintamente. Le parole della definizione neanche sono sì chiare, che si possa dimostrare cessata la questione, se la palma sola bastasse ad indicare un Martire. Al Torrigio era sembrato (*Gr. Vatic.* pag. 108) che questo segno alle volte denotasse un Martire, alle volte un cristiano non martirizzato. Ma il Papebrochio tenne (*Act. SS.* 20 mai.) che la palma sola non fosse indizio di martirio, e in questa sua opinione trasse anche il Mabillon (*Mus. Ital.* pag. 12, *de cultu SS. ignot.* § 3). Contro alla Epistola del Mabillon scrisse Alessandro Plowier (*Apocrisis,* n. 4), e contro il Papebrochio e il Mabillon scrisse il Boldetti (*Osserv.* lib. I, capp. 44, 45) pretendendo di provare che la sola palma fosse indizio certo di un Martire. Il Dionigi (*Sacr. Vatic. Basil. Crypt. monum.* Romae 1773, pag. 7) stima che il Papebrochio non bene argomenti sul senso della Congregazione, perchè ne cita diversamente le parole; e che il vero testo, come si legge nel tomo 13 delle Risoluzioni di questa sacra Congregazione a pagine 67 e 71 è questo, quale il cita il solo Boldetti: *Cum de notis disceptaretur ex quibus verae sanctorum reliquiae a falsis et dubiis dignosci possint, eadem sacra Congregatio re diligenter examinata censuit palmam et vas illorum sanguine tinctum pro signis certissimis habenda esse: aliorum vero signorum examen in aliud tempus reiecit.* Qui il Dionigi avverte che nè il Grimaldi, nè il Torrigio tennero per Martire quel Costanzo sul cui sarcofago era scolpito un ramo di palma e però fecero apporre a quel tumulo l'iscrizione che il chiama servo di Dio: *Constantii Dei famuli sepulcrum.* La maniera diversa di citare l'istrumento consistendo solo in ciò che in luogo di *palmas eisque iunctum vas* si legge veramente *palmam et vas,* non serve a dichiarare altro se non che la palma e il vaso, la palma col vaso, erano in complesso stabiliti come segni certi di martirio. Quanto poi alla palma sola o al solo vaso non si trova che siasi niente definito. Però lasciata la controversia relativa alla palma sola, il Mabillon tenne che il vaso tinto di sangue bastava solo ad indizio di martirio. Ond'è che scrivendo nell'*Iter italicum,* pag. 133, da lui stampato l'anno 1724, ciò che aveva udito dal Fabretti un trentotto anni prima, cioè nel 1686, che *in loculis martyrum erant vitrea sanguineis maculis adhuc rubentia,* soggiugne a pagina 138 queste parole: *pro certis martyrum indiciis sunt vitrea vasa martyrum sanguine tincta, qualia referuntur in Romae subterraneae lib. III, cap. XXII, vel instrumenta martyrii.* E a pagina 223 parlando della invenzione

(1) L'anno duodecimo del Pontificato di Alessandro VII ai 18 giugno, una parte di questo corpo estratto dal cimitero di Lucina sulla via Aurelia, si donò alle monache Teresiane, un'altra parte l'ebbero le monache della Maddalena insieme coi frammenti del vaso di vetro trovati presso il corpo: *Quas quidem reliquias,* dice l'istrumento, *una cum fragmentis* [illegible] Cardinal Gaspar [illegible]

di un corpo di Martire attesta: *Epitaphio Romae in coemeterio Callisti nuperrime reperto cum sancti martyris corpore, cuius martyrium vas vitreum ibidem appositum, quod infitiari nolim, attestabatur.* È però di somma importanza il sapere come al P. Stefano Chamillard, venuto a Roma nei primi anni del secolo decimo ottavo, fosse stato detto che dovea tenersi per segno di martirio quel vaso incrostato di sangue che si trovava all' interno del loculo, quando vi era figurata una palma al di fuori e inoltre il monogramma di Cristo ☧ graffito sulle tegole del loculo. Ecco il testo del P. Chamillard (*Dissertations sur plusieurs médailles et pierres gravées de son cabinet et autres monuments d'antiquité*, pag. 98): *Qu'il y ait en dehors sur les thuiles le monogramme ☧ et la figure d'une palme et en dedans une phiole qu'on ne peut confondre avec un de ces lacrymatoires, dont se servaient les payens, tant à cause de la figure, que parce qu'il reste au fond une espèce de terre sèche en forme de croûte et semblable à celle, que produirait du sang, qu'on garderait long temps renfermé ou exposé aux ardeurs du soleil. Aussi ces sortes de phioles ne se rencontrent point dans les autres tombeaux des catacombes. Ces règles, dis-je, sont très sûres, et, dès que la moindre de ces circonstances manque, ces ossements ne sont plus censés reliques.* Coloro che servirono d'interpreti al P. Chamillard non si tennero strettamente, come pare, alla sentenza della sacra Congregazione, ma aggiunsero alla palma e al vaso di sangue il monogramma di Cristo, affermando che questi segni vi si dovevano trovare indispensabilmente con la palma e col vaso tinto di sangue; essi inoltre limitarono l'indizio del vaso a quello soltanto che doveva esser dentro il sepolcro, perchè quelle ossa fossero tenute in conto di reliquie di Martiri. Pochi anni dappoi un uomo versatissimo in tali studii, qual' era il P. Anton Maria Lupi, affermava doversi oramai tenere per questione finita a questa luce di sole, che il martirio si fosse significato dagli antichi cristiani coll'apporre un vaso dentro, ovvero fuori del loculo (EPITAPH. *S. Severae*, pag. 31): *Id tanquam exploratum habendum est in hac luce, nimirum significari martyrium sub huiusmodi vasis quae in antiquorum christianorum coemeteriis saepe inveniuntur ad caput sepultorum posita vel intra ipsum loculum vel extrinsecus agglutinata.* Ed è degna di considerazione l'aggiunta che vi fa, parlando del calice vitreo che dice essere stato scoperto allato alla epigrafe di Severa tutto incrostato di sangue (pagina 3): *locus notatus grandi vitreo calice pedalis magnitudinis qui sanguine subsidente tinctus Martyris alicuius exuvias ibi positas indicabat.* Egli pertanto non pone differenza veruna fra il vaso interno od esterno: da poi che a pagina 4 dal solo vaso esteriore argomenta un gran numero di Martiri: *Ad duo sepulcrorum millia inventa fuere cruentis vasculis appositis notata, ut plane constet tempore crudelissimarum persecutionum Valeriani et Diocletiani huc congestas fuisse Reliquias fortissimorum militum qui pro Christo strenue pugnaverunt.* La qual dottrina riconferma di poi, scrivendo alla pagina 31, che il vaso cruento affisso al loculo di Severa ne dimostrava come certissimo segno il martirio: *Factum ab ea pro christiana religione martyrium, id quod testimonio certissimo comprobatur inventi ad eius loculum cruenti calicis vitrei.*

Il parere medesimo fu tenuto dal Boldetti, la cui testimonianza il Lupi ha stampato (*op. cit.* pag. 195), ove attesta che la maggior parte di quei loculi aveva di fuori vasi di vetro tinti di sangue, segni di martirio: *Quorum (loculorum) potissima pars martyrii signis claret, hoc est vitreis vasculis sanguine rubenti respersis obsignata.* Onde, in conformità di questa dottrina, nelle Osservazioni al capitolo 55 chiama questo vaso esteriore contrassegno di martirio, narrando che nell'aprirsi un sepolcro contrassegnato col vaso di sangue si trovò dentro uno scheletro intero e con esso due altri mezzi corpi consistenti di quattro ossi del femore e quattro stinchi coi loro piedi. Questa sentenza si vede essere stata seguita di poi dal Fontanini, il quale scrisse che i vasi cruenti affissi fuori dei loculi erano indizii certi di martirio (*De corpore S. Augustini*, Romae 1728, pagg. 65, 66): *Vasa sanguinis Romae in coemeteriis christianorum ad loculos Martyrum ut*

certa quaedam illorum indicia et signa comperiuntur. Cessata pare egualmente ogni distinzione di vasi esterni o interni ai tempi di Papa Benedetto XIV, per quanto può argomentarsi dalle sue parole nella causa delle reliquie di Proco concesse alla Metropolitana di Bologna: da poi che egli scrive: *Nulli venit in mentem dubitatio quod corpus in catacumbis romanis inventum cum vasculo sanguinis aut pleno, aut tincto, non sit corpus alicuius, qui mortem pro Christo sustinuerit.* In questo senso medesimo scrive il Muratori.

Però il Bottari seguendo il suo costume, che è di raccogliere ed ornare le sentenze altrui, scrive (*R. Sott.* vol. III, pag. 195) che questi vasi trovansi frequenti « o più o meno macchiati di rosso e incastrati per lo più da parte e vicino alla cantonata più bassa come avvertì il Buonarruoti (*Vetri,* praef. XI), *et qua capita decumbunt* al dir del Fabretti (*Inscr.* 555). » Le quali cose avendo egli notato e insieme che questi vasi si trovano « o dentro ai sepolcri insieme coi corpi dei Martiri o fuori di essi ma accanto ai medesimi sepolcri incastrati nel tufo », trascorre dipoi ad approvare a pagina 197 la sentenza del Bianchini, il quale nei commentarii (*in* Anastas. II, 244), investigando il fine che i cristiani potevano avere avuto nell'affiggere il vaso di fuori ai loculi, pensa che il facessero per intingervi nel sangue de' panni, i quali portavano poi seco e mandavano altrove per reliquie. Ma il Bottari avrebbe dovuto avvertire, che il Bianchini ivi ha dato due interpretazioni ai vasi esteriori. Egli in prima si avvisa che il vaso di fuori, oltre a quel di dentro, deve essere stato posto a dimostrare il Martire riconosciuto per tale dalla Chiesa: *Aliud vasculum sanguinis fuit de more appositum externa in parte loculamenti ad ostendendum (ut arbitror) Martyrem vindicatum.* In secondo luogo pensa che questo vaso di fuori si poneva e aperto e pieno di sangue e più frequentemente che nell'interiore, affinchè i fedeli potessero intingervi i pannilini e portarli seco, citando a tal proposito Prudenzio, il quale per altro parla generalmente dell' uso di conservare i pannilini intinti di sangue, e niente dice di questi vasi esteriori: *Subest etiam alia causa cur externa in parte loculamenti apertum vas sanguine Martyris plenum apponeretur, idque frequentius, quam interiori in conceptaculo... collocando scilicet externa in parte loculamenti vasculum sanguine Martyris plenum... in aperto externo vasculo poterant fideles submittere lintea, seu brandea, quae postmodum dicta sunt, eaque sanguine Martyrum ita imbuta domum referre et tutamen sibi ac posteris reservare, ut affirmet eo carmine Prudentius H. S. Vincentii M.*

Plerique vestem linteam
Stillante tingunt sanguine
Tutamen ut sacrum suis
Domi reservent posteris.

Il Bianchini adunque avendo ammessa la sentenza del Lupi volle andare più oltre ad indagare a qual fine non si fosse aggiunto questo vaso a tutti i loculi che egli supponeva fossero di Martiri, e pensò che il vaso esteriore dovesse servire di contrassegno a riconoscere i Martiri *vendicati,* ossia giudicati tali dalla Chiesa dopo un esame delle cause del supplizio e del modo come l'avevano sostenuto. L'opinione del Bianchini pare che abbia dato impulso al sig. Fr. Sav. Kraus, il quale in un recente suo opuscolo stampato in Friburgo di Brisgovia, 1872, pagina 28, numero 13, accettando che i vasi posti fuori de' loculi siano indizii di martirio, ha però stimato che servissero piuttosto ad additare i sepolcri dei Martiri non vendicati.

Esposte così le opinioni altrui riguardo ai vasi che trovansi murati accanto ai loculi e ancora dentro di essi, i quali generalmente sono tenuti per segno di martirio, parmi bene dire alcuna cosa riguardo al senso simbolico che gli antichi diedero ai vasi e alle patere.

Studiando quei vasi, trovati di dentro e di fuori dei loculi, che ora sono nei musei e altrove, e i disegni che ne furono dati alla luce, è facile avvedersi che sono generalmente patere e bicchieri, cioè vasi da bere, che i Latini dissero *calices, pocula,*

paterae; e che raro è il caso di veder loro sostituito un fiaschetto (quantunque ancor esso sia vaso da contener liquidi), o un balsamario. Bevevasi allora in vasi di creta e di vetro e di gemma, e il veder bicchieri e patere messi d'ordinario accanto ai loculi desta naturalmente l'idea di bere; non so poi persuadermi che, come alcuni vogliono, vi siano stati adoperati a fin di rappresentare un simbolo del corpo umano. Egli è vero che dalla Scrittura e dai SS. Padri la carne dicesi vaso; ma in altro modo. Dicesi vaso perchè istrumento dell'anima, e nel linguaggio biblico la voce *σκεῦος, vas,* vuol dire istrumento; dicesi vaso di creta, con che allude l'Apostolo alla fragilità umana; servesi anche dell'allegoria di un vasaio, che dalla medesima creta forma nobili vasi e vili per insinuare ai fedeli la rassegnazione alle imperscrutabili disposizioni di Dio: ma per quanto sappiamo, questi sensi non formarono parte del simbolismo, il quale, come delle similitudini e delle metafore insegnano i rètori, deve avere un senso ovvio che facilmente si apprenda: e noi generalmente alle patere ed ai bicchieri non diamo altro senso che quello il quale nasce spontaneo dall'uso pel quale son fatti e adoperati. Per la qual cosa parmi che se gli antichi vollero prescegliere a qualche scopo simbolico i *calices* e le *paterae,* non dovettero avere in mente di esprimere altra idea da quella che naturalmente destano in chi li considera. I simboli che le due donne dipinte nel cimitero di S. Ermete offrono ai defonti, sono corône di fiori e il vaso; significando così il premio delle loro opere, per le quali si credono ammessi al convito celeste. Ciò si adatta generalmente ad ogni vaso da bere. Leggesi negli Atti dei SS. Mariano e Giacomo (Ruinart, *Acta sincera,* pag. 197, ed. Ver. 1731), martirizzati nella persecuzione di Valeriano, che al primo di essi apparve in sogno S. Cipriano, e il menò ad un fonte ove empita una fiala bevve egli e di nuovo riempitala gli diede a bere di quell'acqua: *Tunc ibi Cyprianus phialam quae super marginem fontis iacebat arripuit, et cum illam de fontis rivulis implesset hausit, et iterum implens mihi porrexit et libenter bibi.* Dalla qual visione egli intese che sarebbe chiamato a far parte del celeste convito. Non tacerò per altro che nella Sacra Scrittura il calice ha un senso speciale di passione e di morte. Il Redentore difatti parlando della sua passione, si serve della metafora medesima biblica che si legge usata dal Profeta David allorchè parla delle sue tribolazioni e insieme predice quelle del futuro Messia. Però Cristo dice a S. Pietro: *Calicem quem dedit mihi Pater non bibam illum?* e ai due suoi Apostoli Giovanni e Giacomo: *Potestis bibere calicem quem ego bibiturus sum?* e: *Calicem quidem meum bibetis;* e quando nell'orto prega il Padre che rimuova da lui quella doglia che preveduta il fa agonizzare, usa la stessa metafora: *Transfer calicem istum a me.* Ond'è che l'instituzione del Sacrificio trovasi detta *natalis calicis* nel calendario di Polemio Silvio, *24 martii*

Al qual proposito gioverà ricordare le belle parole di quella madre, la quale esorta il suo pargolo, posto fra i tormenti, a tollerare l'arsura della sete, perchè bevendo quel calice che bevvero i pargoletti di Betlemme sarebbe giunto a bere di quel puro fonte che non lascia mai più aver sete (Prudent. *Perist.* X, 736 segg.).

Hic hic bibendus, nate, nunc tibi est calix
Mille in Bethleem quem biberunt parvuli.
Oblita' lactis et papillarum immemor
Aetas, amaris, mox deinde dulcibus
Refecta poclis, mella sumsit sanguinis.

Il simbolico senso di martirio dato al calice si dimostra anche dagli Atti di Marculo donatista. Ivi lo scrittore narra che questi sognò ricevere tre doni da Dio: un calice di argento nettissimo, una corona d'oro e una palma; e soggiugne che non vi era in questa rivelazione cosa che fosse oscura e d'altra età, stante che questi ricevette il calice che era per bere nella passione, e la corona che gli si doveva pel martirio, e la palma che l'assicurava della vittoria (*Passio Marculi sacerd.* ed. Galland. IV, 551): *Neque enim aliquid est quod obscurum aut antiquum in hac revelatione videatur,*

in qua accepit calicem, quem fuerat in passione bibiturus, in qua sumsit coronam quae ei peracto martyrio debebatur, in qua meruit et palmam, per quam victoriam sperans esset iam de congressione securus.

Ma insigne parmi negli Atti di S. Anastasio persiano, translatati in versi da Giorgio di Pisidia (*App. ad Corpus hist. bizant.* Romae 1777, pag. 310), il riscontro del calice nel simbolico senso predetto. Pareva al Santo, dice Pisida, di stare sopra un alto monte, dove gli si avvicinasse un giovane a fin di porgergli un calice prezioso colmo di vino, e gli dicesse: « Questo calice si è mesciuto a te »: *σοι τὸ ποτήριον ᾠνοχόηται τοῦτο.* Il che avendo egli udito tolse e bevve e subito sentissi ripieno di dolcezza ineffabile, e soggiugne: « Gli fu dunque data una profezia delle cose future: stando per la fede sul monte santo di Dio ebbe il calice di morte, e quel calice a lui offerto e da lui bevuto con piacere, significava la volontaria morte di sangue »: *εἶτα τὸ τερπῶς ἐκποθὲν πόμα προσκείμενον τὴν δι' αἵματος ἑκούσιον τελευτὴν ὑπηνίττετο· ἐδίδοτο τοιγαροῦν αὐτῷ τοῦ ὀνείρατος ἡ προφητεία γραφικαῖς ἀναπτήξεσι σκιαγραφοῦσα τὴν τῶν μελλόντων ἀπόβασιν.* Questo calice era intorno cinto da una corona scolpita in gemma e prefigurava la corona del martirio: *τοῦ μάρτυρος τὸν στέφανον ἐκ λίθου τιμίου λαμπρῶς εὐτρεπίζουσαν· ἡ δὲ περιτρέχουτα λίθος τὴν κύλικα τὴν ἄνωθεν αὐτῷ δεξιὰν προσηγόρευε τοῦ μάρτυρος. κ. λ.*

Ai calici possiamo anche congiungere qualche esempio delle patere: perocchè negli Atti di S. Sira vergine e Martire persiana si legge, che essa ebbe un presagio del martirio, e il presagio fu che sognando le parve di tenere in mano una patera da libazione, ed ivi si aggiugne che quella patera significava il sangue suo che doveva spargere per Cristo: *τὸ μὲν γὰρ κατέχειν αὐτὴν ποτήριον σπονδῆς τὸ ὑπὲρ Χριστοῦ σπενδόμενον αὐτῆς ὑπεδείκνυεν αἷμα.* I Greci chiamarono questa patera con un solo vocabolo *σπονδεῖον*: e ricordo di non confondere le patere colle patene, come ha fatto qualche moderno scrittore (vedi il Vol. III, pag. 109).

Conchiudiamo questa disamina. Quantunque il calice nel volgar uso significhi un vaso da bere e dissetarsi e però soglia sotto la metafora di bere simboleggiare la felicità eterna, nondimeno nel linguaggio della Scrittura ha inoltre un senso tutto suo proprio di passione e di martirio. Però S. Girolamo *ad Marcellam* 44, scrivendo dei calici da lei ricevuti in dono e volendo dar loro un senso allegorico, non ne trovò altro più ovvio che quello del martirio: *Calices ostendunt semper animum ad martyrium praeparatum.*

Oltre a ciò la tradizione scritta ne insegna che i cristiani avevano per costume di raccogliere il sangue dei Martiri, e deporlo nei sepolcri insieme coi loro resti mortali. Nel qual caso non si dimanda più il senso simbolico del vaso, ma si cerca se quei vasi che si trovano nei sepolcri siano propriamente di quelli che contennero una volta il sangue del martirio. Per esser senz'altro sicuri di ciò, dovremmo anche sapere che i cristiani non seguirono l'uso comune della società di allora, che poneva uno o più vasi accanto ai morti: la qual cosa non potendo noi affermare, ci è necessario accertarci che ne' detti vasi non solo vi fu materia animale della quale rimangano le tracce, ma che questa materia fu sangue umano. Questa peraltro è quistione di fatto che debbono risolvere i periti: e però a noi basterà in generale il sapere che i cristiani ebbero la pia usanza di raccogliere il sangue dei Martiri e deporlo accanto a loro; onde la sacra Congregazione in due tempi diversi, cioè nel 1668 e nel 1863, ha definito che il vaso di sangue è certo indizio di martirio, lasciando da parte la questione di fatto che riguarda i casi particolari.

Stando adunque le cose così, piacerà a tutti che io comunichi loro un esempio dal quale si vedrà confermato l'uso di raccogliere il sangue e deporlo nel sepolcro con le reliquie del Martire fino dai tempi apostolici. Leggo nel libro primo *De miraculis sancti Stephani* (cap. 1), che dubitando una santa donna in cuor suo se le reliquie di S. Stefano mandate allora dall'Oriente fossero vere reliquie

del Martire, nella notte seguente le si mostrò in visione un prete che portava un' ampolla dentro alla quale era una certa quantità di spruzzi di sangue mescolati a pagliuzze quasi come se fossero ossa: *sequenti nocte per somnium ampulla quaedam ei demonstrata intra se habens sanguinis quamdam aspersionem et aristarum quasi ossium significationem;* la quale ampolla medesima ella vide poi nelle mani del sacerdote, allorquando le reliquie del Santo furono mostrate al popolo: *ampullam sicut oculis suis vidit ancilla Dei in somnii revelatione, sic inter manus suas accepit postea sacerdos Dei in ipsius rei manifestatione.* Siane un secondo esempio il racconto già citato dal Muratori (*Sul discopr. del corpo di S. Agostino,* cap. 44) che proviene dagli Atti dell' invenzione del corpo di S. Marciano fatta da S. Innocenzo Vescovo al secol quarto (Ughelli, tom. IV, *St. sacra,* Tortona), dove si legge che *aperientes sepulcrum invenerunt corpus eius simulque vas vitreum eius sanguine plenum.* Ai quali due esempi se aggiungeremo gli altri già allegati più volte in questo argomento, ci persuaderemo che la dottrina relativa al vaso che si trova accanto al morto nel loculo ha solido fondamento nella tradizione.

Ciò che da noi si è superiormente detto intorno ai vasi di sangue, quai segni di martirio, richiama alla mente la dimanda che suol farsi se gli strumenti di martirio siano stati dipinti o graffiti alle tombe dei Martiri, potendo esser questi indizii sicuri che le ossa quivi sepolte siano da tenersi per sacre reliquie. Quando dico strumento di martirio non voglio che alcuno creda dinotarsi con questo vocabolo un ordegno inventato per tormentare e uccidere: ma dico strumento di martirio quell'arma e quell' ordegno che i pagani generalmente nei supplizii adoperarono, e quelli che la crudeltà e ferocia dei persecutori irritata dalla invincibile costanza dei fedeli creò per tormentarli. Tali sono le ungule, *ungulae bisulcae* dette da Prudenzio, che tuttavia si conservano in S. Vittorino presso le ossa dei Martiri amiternini e sono state date in luce dal Marangoni (*Acta S. Victorini,* p. 30); tali le tanaglie dentate che serba la Basilica Vaticana, e il pettine di ferro che abbiamo nel Kircheriano. Ma l' *uncus,* che fu talvolta adoperato coi cristiani, deve annoverarsi fra gli strumenti di supplizio usati coi rei, e che più volte si legge ricordato dagli antichi scrittori. Non è peraltro da dirsi che il Cardinal Mai siasi bene apposto quando nella prefazione al volume V degli *Script. veteres* (pag. XXII) mise fra gli strumenti predetti una tal sorta di ordegno, che disse di recente trovato in un sepolcro volcente, del quale del resto non pochi esempi si hanno nei nostri musei. Lo chiamò egli col nome di *fodiculae* e volle forse intendere le *fidiculae,* seguendo la falsa etimologia del Bisciola e la definizione delle *fidiculae* data da S. Isidoro (*Orig.* V, cap. ult.), ove afferma che le ungule di ferro son fatte per tormentare i rei e diconsi anche *fidiculae* perchè col loro mezzo la fede, o sia ciò che merita fede, si trovi. *Ungulae ferreae quibus damnati discruciabantur, quocirca ungulae dictae quod effodiant; hoc et fidiculae quia iis rei in equuleo torquentur ut fides inveniatur.* A questo passo collegò il Gallonio un luogo di Prudenzio (*Perist.* h. X) che gli parve dimostrare la stessa cosa; ma Ottavio Ferrari (*Elector.* lib. I, cap. VI) vi si oppone. Intanto è certo che le *ungulae* non si debbono confondere coll' istrumento allegato dal Mai, che ha i denti rivolti in dentro e però non atti a lacerare: il cui uso noi del tutto ignoreremmo se non l' avesse dimostrato la pittura di un vaso che oggi si serba nel Museo di Berlino, e mi fu ivi additato dal Panofka. Sembra dunque che gli antichi popoli se ne servissero per portar le brace che arder dovevano sulle are destinate a' sacrifizii.

Rarissimo è che si abbiano strumenti di martirio dipinti o scolpiti sulle lastre cimiteriali. Gli esempi raccolti dal Martigny nel *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* (Paris 1865, pag. 182), provengono da monumenti incerti, o mal interpretati, o falsi. Pone egli un rogo nell' epitaffio, a detta sua, di un Felice, ma che invece è di una donna di nome Floria. Fu pubblicato dal Fabretti (*Inscr. dom.* pag. 566), ma questi prese abbaglio nel definire

gli obbietti che vi vedeva incisi, giudicando che fosrero una corona, una pira ardente e una palma: *corona, pyra ardens et palma;* or quella da lui creduta pira, è un faro. Arreca indi le piombarole che prende dalle iscrizioni latine di Perugia date in luce dal Vermiglioli (volume II, 452, ed. 1ª). Queste piombarole sono ivi scolpite insieme col monogramma di Cristo e la palma, e l'epigrafe che ricorda un certo di nome Ermino. Or il Martigny ha ignorato che quella epigrafe creduta antica fu poi scoperta per moderna, e che il Vermiglioli nella edizione seconda, a pagina 625, la rigettò da buona pezza tra le false, e condannò quanto da prima ne avea scritto. Il Martigny cita di poi l'epitaffio di una Veronica, dove al Marini parve vedere figurata una spada o pugnale, ma non ne rappresentò la figura (ap. Mai, *Script. vet.* V, 452): *videtur appictus gladius.* La cosa è messa in dubbio, come si vede, dallo stesso Marini, e non si ha il dritto di far passare questo strumento per pugnale e molto meno per esempio certo e sicuro. Allega in fine la lapida di Vitalissima, dove si legge che essa fu MA^IO^ CO^TA^, cioè come spiegano, *Martyrio coronata,* e vi si vede una donna orante a cui la punta di una spada trafigge il collo. Questa tavola insieme con le reliquie di Vitalissima fu donata l'anno 1669 dal Card. Giacomo Rospigliosi al monastero di S. Lucia in Pistoia. Stette ivi ignorata fin a tanto che il Zaccaria non l'ebbe data in luce nelle Simbole letterarie del Gori (*Rom.* tom. VI, pag. 183). Io ho veduta e studiata questa epigrafe, nè mi par dubbio che sia stata fatta di recente, forse copiando l'autentico marmo, e di certo corrompendolo con questa spada al collo della donna orante e coll'aggiunta di MA^IO^ CO^TA^, cioè di *Martyrio coronata.* La qual maniera di abbreviare e di notare in piccolo l'ultima sillaba rivela un artefice imperito del pari in cercare e in esprimere la formola epigrafica di quella èra dei Martiri.

Ai giorni nostri sono state scoperte alcune pitture cristiane in due sepolcri fuori di Milano presso le Basiliche degli Apostoli e di S. Nazaro (Biraghi, *Sopra alcuni sepolcri antichi e cristiani,* Milano 1845). In uno di essi vedesi figurata sopra un embrice, o sia una tegola piana, la lettera X in mezzo a quattro corone, e sopra un altro embrice si rappresenta (vedi la nostra Tav. 105 B, 2) una specie di macchina che dir si potrebbe una gru, composta di una trave verticale con becco orizzontale in cima, dal quale pende una fune come dalle *machinae tractoriae.* Dietro a questa trave verticale a sinistra è dipinto un uncino, e innanzi a destra pende una lunga catena. La lettera X con le corone dimostra che il sepolcro è di un cristiano, e gli strumenti descritti fan fede che fu tratto in catene per Cristo e sospeso alla macchina, specie di eculeo, e coll'uncino infisso al mento. Altri esempi non cito perchè non mi sembrano egualmente sicuri: del qual numero sarebbero la lancia dell'epitaffio di Agapito edito dal Boldetti (*Oss.* pag. 315), e i tre strali dipinti nella epigrafe di Filumena (Perret, V, xlii, 3), temendo incorrere nell'errore del precitato Boldetti, il quale stimò strumento di martirio la tanaglia del cavadente, e credette brano di carne il dente che vi è figurato insieme. Nella iconografia cristiana assai raro è che i Santi Martiri siansi figurati insieme con gli strumenti di loro martirio. Possiamo appena citare in Occidente S. Lorenzo presso l'infocata graticola nel mausoleo di Galla Placidia (Tav. 230), le fiamme presso S. Agnese nel musaico della sua Basilica (Tav. 272) e forse i serpenti che si levano contro S. Eufemia (Tav. 273, 3); in Oriente S. Andrea che si vede con la croce in mano su di una borraccetta di Monza (Tav. 435, 2).

In Occidente l'antica arte cristiana non diede a portar la croce come strumento di martirio, perchè essa vedesi con quei Santi che non furono condannati a un tal supplizio, e che siamo certi non essere stati crocifissi. L'antichità la diede anche a S. Giovanni Battista (Tavv. 151, 286), ma perchè egli annunziò la morte di Cristo mostrandolo ai suoi uditori come l'Agnello venuto a togliere i peccati del mondo. A S. Pietro si fa portare la croce, spesso gemmata, come insegna del regno di Cristo, e non perchè vi morì sopra. Se ciò fosse non

s'intenderebbe perchè fra tutti gli Apostoli non porti verun'altro il suo strumento di supplizio, se non egli soltanto, sapendosi almeno di S. Paolo che fu decollato. La croce in ispalla dassi in questo general senso a S. Lorenzo nel vetro cimiteriale di Roma (Tav. 189, 1) già da me interpretato altra volta, e nel citato musaico di Galla Placidia; dassi inoltre a S. Protasio in una pittura del cimitero di S. Severo in Napoli (Tav. 105 A, 3): nei quali dipinti è certo che non si è voluto esprimere uno strumento di loro martirio. A un tal Cristodoro diessi a vedere il santo Vescovo di Alessandria Teodoro, morto Martire, ma non crocefisso, e aveva nella destra la croce, e una croce anche vedevasi sopra di lui, scrive S. Sofronio (*De miracc. SS. Cyri et Ioannis*, ed. Mai, *Spicil. Rom.* III, pag. 137): *Εἶχεν σημεῖον τῇ δεξιᾷ χειρὶ βασταζόμενον, ἔχων καὶ σταυρὸν ὑπερκείμενον.* I Calcedonesi dipinsero S. Eufemia in atto di orare, e sul capo di lei una croce, la quale S. Asterio giudica essersi posta per simbolo del martirio che ella sostenne condannata alle bestie nell'anfiteatro (S. Asterii *Hom.* ed. Combef. *Auct.* vol. II, pag. 212): *Εὐχομένῃ δὲ ταύτῃ φαίνεται ὑπὲρ κεφαλῆς τὸ σημεῖον, ὁ δὲ χριστιανοῖς προσκυνεῖσθαι πέφυκε καὶ ἐπιγράφεσθαι, σύμβολον, οἶμαι, τοῦ πάθους, ὅπερ αὐτὴν ἐξεδέχετο.* Più tardi sogliono rappresentarsi i Santi Martiri con in mano una piccola croce, quali sono stati dipinti i compagni di S. Gennaro nel cimitero di Napoli dedicato al suo nome, e in Roma i SS. Processo e Martiniano nella prima cappella a sinistra del titolo di Equizio (Tav. 155).

Finalmente nel singolar musaico della cappella di S. Pier Crisologo in Ravenna (Tavola 222, 3) Cristo medesimo in aria giovanile con lunghi e fluttuanti capelli, e armato di corazza vedesi portare sulla spalla una croce; il che altro non significa se non che egli è la via vera della vita eterna, com'è detto nel libro aperto che reca nella sua sinistra: EGO SVM VIA VERITAS ET VITA. Egli dunque è in atto d'invitare i suoi a seguirlo e ad esser degni di lui, protestando che se alcuno non vuol portare dietro di lui la sua croce, non merita di esser suo (Matth. X, 38): *Si quis non accipit crucem suam et sequitur me non est me dignus* (cf. XVI, 24). E a tutta ragione vedesi ivi Cristo armato di corazza, simbolo di un capitano qual fu predetto da Isaia: *formosus in stola sua gradiens in multitudine fortitudinis suae*, il quale va a combattere e menar trionfo dei suoi nemici, *palam triumphans in semetipso* con l'estremo supplizio.

CAPITOLO DECIMOTTAVO

L'AGNELLO, IL CAPRO E IL CERVO

Passiamo qui a dichiarare alcuni simboli presi dalla natura animale, nel qual trattato convien da principio avvertire che la Scrittura chiama gli uomini pravi ed animaleschi per metafora col nome di serpenti, vipere, porci, cani e volpi: ὄφεις δὲ, scrive Eusebio di Cesarea (*in* Ps. XXII, 1, 2), *καὶ γεννήματα ἐχιδνῶν καὶ χοίρους καὶ κύνας καὶ ἀλώπεκας τοὺς τοιούτους εἴωθεν ὀνομάζειν ἡ γραφή*. Per converso i buoni sogliono essere chiamati pecore, *πρόβατα*. Il Redentore anche pose distinzione fra i buoni che chiamò pecore e i tristi che denominò capretti, la quale allegoria si vede espressa in un coperchio di sarcofago romano (Tav. 304, 3) e sopra un musaico di Ravenna (Tav. 248, 4); fuori poi di questa composizione il capro soltanto vediamo dall'arte adoperato allegoricamente, quando il sostituiscono alla pecora smarrita che il buon Pastore si reca in collo e quando vogliono esprimere i buoni e i mali insieme uniti nella Chiesa militante. Del resto nè il serpe, se non è per esprimere il diavolo, nè la vipera, nè il porco, nè il cane, nè la volpe si vedono rappresentati nei primi otto secoli in senso metaforico, ed è invece talvolta adoperato in qualche rara pittura il gallo qual simbolo della discordia e probabilmente dello scisma e dell'eresia. Nei marmi invece la pugna dei galli allude ai giuochi.

Ora diciamo degli animali adoperati in senso simbolico; e sia il primo l'agnello del cui allegorico significato son piene le sacre carte dei due Testamenti.

L'agnello è simbolo di Cristo crocifisso, il quale si appella nella Scrittura Agnello ucciso o sia predestinato alla morte dalla origine del mondo. In questo senso è inteso talvolta dai SS. Padri l'agnello portato dal Pastore sulle spalle: il pastore è il Verbo, l'agnello è la umana natura da lui assunta. S. Basilio di Seleucia introduce il Padre che dice queste memorabili parole: « Il mio Unigenito darà al supplizio l'agnello che egli porta » (*Hom.* V, *in Abraham*): ἐμὸς μονογενὴς τὸν φορούμενον ἀμνὸν ἐπιδώσει τῷ

πάθει: ed Eusebio di Alessandria presso Teodoreto (*Dial.* III, tom. IV, *opp.* ed. SCHULZE, 1772, pag. 228) scrive: « Il Pastore offerse il sacrifizio..... offerse l'agnello, che simboleggia la sua carne »: *ὁ ποιμὴν προσήνεγκε τὸ θῦμα... προσήνεγκε τὸ πρόβατον. ὅσα εἰς τὸ σῶμα αὐτῷ λογίζεται.* « Il buon Pastore, dice S. Pier Crisologo (*Serm.* 169), venendo a cercare nel mondo la pecora, ritrovolla nel seno della Vergine »: *Pastor bonus ovem veniens quaerere in mundum, in utero virgineae regionis invenit;* e soggiunge: « Venne egli nella carne di sua natività, e levandola sugli omeri suoi la pose in croce di sua passione »: *Venit suae nativitatis in carne, et in crucem levans humeris suae imposuit passionis.* Se questo agnello si scambia talvolta nel capretto, come ho accennato di sopra, egli è perchè nella Scrittura, dice S. Zenone (II *tract.* 55), il capretto significa l'umana natura onerata de'suoi peccati: *Ex hoedis humana designabatur caro suis onusta peccatis;* e poichè l'umana natura assunta dal Verbo era la carne del peccato (PAUL. *ad Rom.* VIII, 3), perciò il capro fu anche figura di Cristo che doveva espiare con la morte il peccato. Quando questo animale, secondo l'ebraico rito che leggiamo descritto nella epistola detta di S. Barnaba (cap. VII), portando cinte le corna di lana rossa era levato in collo da un uomo, che riferiva con ciò l'imagine del buon Pastore, esso era ferito a piccoli colpi e coperto di sputi. Per le quali autorità parmi dimostrato, che nel Pastore che porta la pecora sulle spalle i SS. Padri riconobbero oltre all'ovvio senso della umana natura perduta, anche un'imagine del Crocifisso. Laonde a me parve potersi opinare, che a tale intento abbiano più volte gli antichi rappresentato il Pastore, che porta l'agnello, avendo le braccia notabilmente distese, e alludenti perciò al supplizio della croce.

Si ode spesso ripetersi dai moderni interpreti dell'arte che il montone è simbolo del peccatore. L'agnello comincia ad appellarsi montone dopo un anno, e quando ha già messe le corna; ma nel simbolismo non v'è alcuna distinzione, e tanto il montone quanto l'agnello sono simboli in prima di Cristo, poi degli Apostoli e dei fedeli. La pecora sacrificata da Abramo in luogo di Isaac e che tutti sanno essere stato figura di Cristo era montone, dacchè si legge che apparve impigliato con le corna ad una pianta. Non v'è neanche distinzione fra l'agnello e la pecora, fra l'*agnus* e l'*ovis*, fra l'*ἀμνὸς*, l'*ἄρνιον*, e il *πρόβατον*: ond'è che il greco testo dei Settanta (*Exod.* XII, 3): *λαβέτωσαν ἕκαστος πρόβατον κατ᾽οἴκους πατριῶν, ἕκαστος πρόβατον κατ᾽οἰκίαν*, è tradotto nella Volgata: *tollat unusquisque agnum per familias et domos suas;* e da S. Cipriano *(adv. Iud.): Accipiant sibi singuli ovem per domos tribuum, ovem sine vitio perfectum masculum* (Vedi il RICCARDI, *Comm. ad Orat. XIV* S. PROCLI, pag. 431). « Stando insieme la greggia, tocca al montone, che è condottiere di natura, il guidarla e menarla ai pascoli e alle fonti, al campo e all'ovile »: *Ἡγεμονικόν ἐστι ζῶον*, scrive S. Basilio (*in* Ps. XXVIII), *καθηγούμενος τῶν προβάτων ἐπίτε νομὰς τροφίμους καὶ ἀναπαύσεις ὑδάτων καὶ πάλιν ἐπὶ σηκοὺς καὶ ἐπαύλεις.* « Condottiere del gregge il montone, dice Teodoreto *(Orat.* X, *De provid.)*, si fa guida delle pecore, che gli vanno appresso »: *ὁ ἡγούμενος τῆς ποίμνης κριός, κτίλος τῆς ποίμνης γενόμενος καὶ ἀκολουθεῖν αὐτῷ πάντα παρασκευάσας τὰ πρόβατα.* Il montone adunque simboleggia Cristo che mena la sua greggia ai pascoli e alle fonti di acqua viva. Lo scultore del sarcofago di Giunio Basso (Tav. 322, 2) mise a profitto la promiscuità di significato simbolico, per cui i fedeli sono agnelli, agnelli gli Apostoli, agnelli i Profeti, e agnello è Cristo; e così agli agnelli, che pose negl'intervalli degli archi e delle volte, diede a rappresentare i Misteri. Sei sono questi, e in prima v'è un agnello che passa il mar Rosso, di poi che batte la rupe, assumendo nei due luoghi il personaggio di Mosè. Nel terzo intervallo un agnello pone la zampa sulle ceste di pane, e opera la moltiplicazione. Nel quarto l'agnello, cioè Giovanni Battista, battezza l'Agnello, ossia Cristo. Nel quinto l'agnello posto di nuovo per Mosè prende la Legge. Nel sesto un agnello eleva la zampa verso la mummia di Lazaro, rappresentando in ambedue i luoghi la persona del Redentore.

Non v'è d'ordinario distinzione se non di posto tra l'agnello che rappresenta Cristo e gli agnelli che figurano gli Apostoli e i fedeli. Non pertanto l'agnello che sta sulla cresta del monte santo, dal quale scaturiscono i quattro ruscelli, è fuor di dubbio Cristo; ma le pecore schierate a piè della roccia sormontata dall'agnello, che d'ordinario è di maggior taglia (1), sono talvolta gli Apostoli, dei quali cantò Alcimo Avito (*ad Fuscinam sororem de laude virginit.*, vv. 401-2):

Inde quaterterni puris quod mentibus agni
Egerunt toto spargentes semina mundo;

e tal altra sono i fedeli che col numero duodenario rappresentano le dodici tribù dei Giudei, o sia l'universalità dei fedeli sotto tal nome allegorizzata da Cristo, allorchè disse agli Apostoli che seco giudicheranno le dodici tribù d'Israele. Nel musaico di S. Apollinare in Classe (Tav. 253) Cristo è rappresentato in mezzo a dodici agnelli, e S. Apollinare è nel basso in atto di orare avendo parimente a' suoi piedi dodici agnelli. Inoltre i tre Apostoli della Trasfigurazione sono ivi rappresentati da tre agnelli. In un frammento di sarcofago serbato nel Kircheriano (Tav. 401, 11) una pecora rappresenta S. Giovanni Evangelista, il cui nome, IOHANIS EVAN, vi si legge scolpito sotto: un'altra pecora ancora vi si vedeva a sinistra, della quale rimane un frammento e l'estrema sillaba del nome posto di sotto VS, che forse fu *Petrus:* imperocchè io non son dell'avviso di coloro che hanno creduto esservi stati scolpiti sotto figura di agnelli i quattro Evangelisti; il che se fosse, non vi si leggerebbe aggiunto a S. Giovanni il titolo di Evangelista, ciò che si usò talvolta fare, quando separatamente, come S. Marco (Tav. 291), si rappresentarono.

Verso la fine del secol quarto, per quanto consta finora, l'agnello simbolo di Cristo cominciò a distinguersi con una croce sul capo, di che abbiamo tre esempi, in uno dei quali l'asta verticale è sormontata dalla colomba (Tav. 472, 2); in un quarto monumento in luogo della semplice croce vi si vede il segno monogrammatico ⳨, la croce col rho. Indi una pittura del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino (Tav. 58, 1) gli dà il nimbo crucigero, e inoltre il monogramma ⳨ accostato dall'Aω; e un sarcofago di Ravenna (Tav. 355, 1) gli cinge il capo di un nimbo entrovi il monogramma ☧, e S. Ilaro Papa nel musaico della cappella dedicata a S. Giovanni Battista (Tav. 237) il fe' così rappresentare, e in questa foggia medesima, a quanto pare, si doveva vedere anche nella cappella di S. Giovanni Evangelista. Nella serie degli agnelli nimbati si deve contare l'agnello posto sul mistico monte da Pasquale I (Tav. 290) con nimbo crucigero, e quello che si ha nella stauroteca di Giustino (Tav. 430, 5), sia egli il primo sia il secondo, come io penso, degli Augusti di questo nome: ma in essa il nimbo è semplice, non avendo dentro nè croce nè monogramma. È singolare l'agnello impresso in una scudella di terra cotta (Tav. 465, 2), il cui frammento si conserva nel Museo Vaticano: ivi non porta il capo cinto di nimbo crucigero o monogrammatico, ma invece il monogramma nel nimbo poggia sospeso sulla sua testa. Il senso pertanto non ne è diverso, e ricorda la duplice maniera con la quale Sisto III Papa rappresentò nel musaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore (Tavv. 212, 213) il bambino Gesù due volte col capo cinto di nimbo nel quale è la croce che poggia sul capo, e una volta con semplice nimbo sormontato da una croce equilatera. La qual comparazione giova a far intendere, che nell'uno e nell'altro modo il nimbo crucigero, o decorato dal monogramma, ha egual forza di significare l'Agnello divino, l'Uomo Dio.

(1) L'agnello che sta sulla roccia ha statura maggiore perchè significa Cristo, del quale Clemente di Alessandria in un passo allegato da Macario Crisocefalo (lib. XI *in Luc.*) scrisse: « Non si appella semplicemente Agnello, ma perchè non si crede piccolo, dicesi grande e grandissimo. Non è piccolo quell'Agnello che toglie il peccato del mondo »: Ἀμνὸς λεγόμενος οὐχ ἁπλῶς, ἵνα μήτις μικρὸν ὑπολάβῃ, ἀλλ' ὁ μέγας καὶ μέγιστος [illegible] ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου.

Il nimbo che abbiam veduto or ora darsi all' agnello nel secol quinto, precedentemente erasi dato alla secchia di latte, che la pecora si reca sul dorso (Tav. 48, 2). Quel latte simboleggia la carne di Cristo. L' agnello che sta a' piedi, ovvero innanzi alla croce, ha forza di significare Cristo crocifisso: che se due sono gli agnelli cruciferi e mettono in mezzo il monogramma in corona (Tav. 391, 2), deve dirsi che figurano i fedeli o i Martiri di Cristo come tutte quelle pecore che stanno a destra e a sinistra dell'Agnello divino, del monogramma, e della croce. In un coperchio di sarcofago che si conserva nel Laterano (Tav. 304, 2), i due Apostoli accolgono gli agnelli che vengon da destra e da sinistra recando in bocca una corona. Un agnello si è veduto portare una palma al modo medesimo in una lastra cimiteriale (DE ROSSI, *Inscript.* 558), la cui epigrafe appartiene all' anno 406. A questi agnelli che rappresentano i fedeli fanno ottimo riscontro quelle sacre pitture (Tav. 100, 1, 2) ove un fedele recando nelle mani la sua corona è accolto sulle porte del paradiso e introdotto nel beato soggiorno da uno dei due SS. Apostoli Pietro e Paolo. Non v' ha dubbio che un uomo o una donna fra due agnelli (Tavv. 60, 482, 17) non siano così rappresentati in simbolico significato; e che questi agnelli vi figurino il gregge di Cristo, come i dodici agnelli intorno a S. Apollinare nel musaico di Classe (Tavola 265). Ma l' agnello posto accanto ad un giovanetto o ad una fanciulla ne allegorizza talvolta la semplicità e l' innocenza, per le quali doti i fanciulli in qualche epigrafe si leggono appellati *Agnelli Dei.* Con tal nome si chiamano ancora i due SS. Martiri Nazario e Celso in un raro monumento del Museo Trivulzi in Milano, che rappresenta i loro busti, innanzi a ciascuno dei quali si vede un agnello e vi si legge una epigrafe che denomina l' uno e l' altro Martire agnello di Dio (BUGATI (1), *Mem. di S. Celso,* nel frontisp.). In qual senso debbasi prendere l' agnello presso a S. Agnese nel musaico di S. Apollinare Nuovo di Ravenna (Tav. 259) ci è dichiarato dai suoi Atti, nei quali è scritto che apparve ai parenti in un coro di vergini, e videro che aveva alla sua destra un agnello più bianco della neve (*Acta SS.* 21 ian. pag. 717): *et ad dextram eius agnum stantem nive candidiorem.* Volle quindi l' artista rappresentarla com' ella si era mostrata coll' agnello a destra, a cui pose anche un tintinnabolo al collo, volendo con ciò dimostrare che nol considerava come l' Agnello di Dio, ma come simbolo della purità e forse anche del martirio. Il personaggio che è dipinto in mezzo a due pecore è da interpretarsi a seconda delle circostanze, e talora sarà l' imagine della persona defunta, talaltra la personificazione del corpo mistico o sia sacerdotale della Chiesa, dove la donna in simil guisa figurata rappresenterà il corpo universale di essa Chiesa, di che tratterò a suo luogo.

Dice Dio (*in* EZECHIELE, XXXIV, 17): *ἰδοὺ ἐγὼ διακρινῶ ἀναμέσον προβάτου καὶ προβάτου, κρίων καὶ τράγων*: *ecce ego iudico inter pecus et pecus, arietum et hircorum.* Teodoreto legge: *κρίον καὶ τράγον*, *arietem et hircum.* La Volgata ottimamente traduce *pecus et pecus,* e non *ovem et ovem,* perchè non dice Iddio che discernerà fra pecora e pecora, ma fra montoni e caproni. Il greco traduce *προβάτου καὶ προβάτου*, perchè nell' ebraico le pecore e le capre con un sol vocabolo שה si denominano: ma che la voce שה quivi si abbia tal doppio senso risulta chiaramente dalle appellazioni di montoni e di caproni, *κρίων καὶ τράγων*, fra i quali dice Iddio di far discrezione. Or poichè è noto che sotto quest' allegoria sono significati i buoni e i malvagi, indi è manifesto che caproni diconsi nella Scrittura, come ho di sopra notato, i peccatori e similmente

(1) Questo autore a pag. 79 legge così l' epigrafe posta accanto ai SS. Martiri: ὁ ἀρνός, ὁ υἱὸς τοῦ θεοῦ, credendo che l' agnello sia Cristo; ed in questa sua opinione è seguito anche dal Kirchhoff (*C. I. G.* 8966): ma sul marmo è scolpito Ο ΑΡΝΟΙΙΟΥC ΤΟΥ ΘΥ, e si deve leggere, emendati gli errori dello scrittore: ὁ ἀρνειὸς τοῦ θ(εο)ῦ. La desinenza in ους è qui adoperata alla latina in luogo di ος, a non dubitarne, anche nei due appellativi e nei due nomi αγνους Ναζαριους, αγνου[ς] Καιλσους, che precedono le parole allegate.

la umana natura corrotta. Gesù servissi della medesima allegoria ove disse (Matth. XXV, 32, 33), che venendo egli a giudicare, separerà le pecore dai capretti, e quelle porrà alla sua destra e questi alla sinistra: *Separabit eos ab invicem sicut pastor segregat oves ab hoedis, et statuet oves quidem a dextris suis, hoedos autem a sinistris.* L'ipotiposi di questa allegoria fu in Roma scolpita sul coperchio di un insigne sarcofago (Tav. 304, 3), come ho già notato di sopra, e vedesi dipinta in uno dei musaici di S. Apollinare Nuovo in Ravenna (Tav. 248, 4). Nella Chiesa militante vivono confusi i capretti cogli agnelli, e come nel collegio apostolico non erano tutti mondi, perchè con essi era Giuda, così talvolta, come ho di sopra avvertito, nella greggia del buon Pastore dipinto nei cimiteri romani si vede un capretto fra gli agnelli, e il Pastore medesimo alcuna fiata il porta sulle sue spalle a fin di significare la carne del peccato ovvero il peccatore. I SS. Padri tennero il capro detto ebraicamente Azazel, o sia emissario, per figura di Cristo, ed ho di sopra notato questo senso dato fin dai tempi apostolici al capro portato in collo da un giovane ebreo nella cerimonia dell'*ἀποπομπὴ*, o sia emissione, e qui sarà bene confermarlo coll'autorità di un testo che nel codice Coisliano 6 è attribuito a S. Giustino. « Il capro della emissione, dice, compiva la figura di colui che sopra di sè prende i peccati degli uomini: e i due capri (uno dei quali ritenevasi, l'altro si cacciava al deserto) erano insieme tipo del Dio incarnato: imperocchè fu egli ferito a cagione delle nostre iniquità ed egli portò i peccati di tutti, che son molti, e fu dato a morte per le nostre iniquità »: Ὁ τῆς *ἀποπομπῆς τράγος τὸν τύπον τοῦ τὰς τῶν ἀνθρώπων ἁμαρτίας ἀναλαμβάνοντος ἐξετέλει.* Οἱ *δὲ δύο τὴν μίαν περιεῖχον τοῦ ἐνανθρωπόσαντος Θεοῦ οἰκονομίαν· ἐτραυματίσθη γὰρ διὰ τὰς ἀνομίας ἡμῶν καὶ αὐτὸς ἁμαρτίας πολλῶν ἀνήνεγκε, καὶ διὰ τὰς ἀνομίας ἡμῶν παρεδόθη.* Ma è d'uopo inoltre leggere quanto ne scrive l'autore della epistola attribuita a S. Barnaba al capo 7. Vediamo del cervo.

Il sacro scrittore del Salmo XLI volendoci esprimere il suo gran desiderio di possedere Dio e goderselo in cielo, si paragona ad un cervo che anela alle sorgenti di acque pure: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus. Sitivit anima mea ad Deum fortem vivum.* Questo concetto si adattò dalla Chiesa a quei catecumeni che si appressano alla fonte rigeneratrice del battesimo, a fin di destare in loro sempre più ardenti desiderii di quell'acqua che dà la vita eterna, e il cervo che beve divenne simbolo del cristiano che si battezza. S. Zenone nel trattato 37 (*opp.* vol. II), con queste parole allegoriche esorta i catecumeni che vanno al fonte per rinascere in quelle acque: *Eia fratres, quos beatae sitis exoptatus ardor incendit, cupiditate ac velocitate cervina lacteum genitalis fontis ad laticem convolate.*

Bevono i cervi le acque che scorrono dalla mistica roccia del deserto nel bel musaico del battistero minore di Napoli detto S. Giovanni in fonte (Tav. 269, 1). Quelle acque furono simbolo della fede e del battesimo, com'è noto, ed appunto per tal motivo fu esteso anche a loro il nome di quel Giordano, che santificato da Cristo divenne il tipo delle acque simboliche sgorganti dal seno del mistico monte, le quali chiamansi quindi IORDANES in un vetro cimiteriale (Tav. 180, 6) e nel musaico della cappella di S. Zenone in S. Prassede (Tav. 290), IORDAS in una pittura del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino citata di sopra, al pari del vero Giordano in una rarissima medaglia esprimente al rovescio il battesimo di Cristo (Tav. 480, 4). Per tal promiscuità di significato in una pittura che si conserva tuttavia nel cimitero di Ponziano (Tav. 81, 3) è figurato un cervo che beve al fiume Giordano nel quale Giovanni battezza Cristo: e poichè un vaso ripieno di acqua simboleggia la fonte, due cervi si vedono attorno ad un cratere nel musaico di Salona (Tav. 235, 2) posto in quel luogo che dal battistero menava alla basilica, e sopra vi furono scritte le citate parole del Salmo, come si leggono nella versione di S. Girolamo; ond'è che questo musaico non antecede il secol quinto. Dura difatti il simbolismo nei secoli seguenti, e Pasquale I nella citata cappella di S. Zenone, ove ha posto

l'agnello cinto di nimbo crucigero sulla roccia, vi ha intorno rappresentato quattro cervi, quanti sono i ruscelli che da quella roccia scaturiscono: la qual rappresentanza ripete Niccolò I nel musaico di S. Clemente. Molto singolare mi sembra la scoltura di un sarcofago di Valenza in Ispagna (Tav. 387, 7), nella quale un cervo ed una cerva stanno attorno al sacrosanto labaro di Costantino. Il cervo che nel cimitero di S. Agnese vedesi dipinto in un quadro sul muro interno dell'ingresso ad un cubicolo (Tav. 60, 1) sembra che sia simbolo di Cristo. A destra e a sinistra del quadro sono due puttini cinti di nimbo azzurro, che recano ceste di frutta, e non vi ha dubbio che personificano le stagioni, fra le quali anche il buon Pastore è più di una volta rappresentato. Cristo si è degnato di apparire sotto la forma di cervo a S. Eustachio, come riferiscono le antiche leggende; ed è notevole che sulla fronte di quel cervo e fra le ramose corna vedevasi sorgere una croce, come tanto di poi videsi da S. Giovanni di Mata e da S. Felice di Valois in fronte di un altro cervo che loro apparve mentre insieme conferivano nell'eremo.

CAPITOLO DECIMONONO

GLI UCCELLI, LA COLOMBA, IL PAVONE, L'AQUILA, IL GALLO

Gli uccelli, che non è facile distinguere dalle colombe perchè trascuratamente graffiti, simboleggiarono le anime umane nel linguaggio dell'arte fin dai tempi più remoti, e se ne hanno le prove nei monumenti di Asia, dell'Egitto, della Grecia e dell'Etruria. I cristiani a quest'allegoria si attennero: e però i due uccelli che volano verso la colonna sulla quale fra otto rami di palme risiede l'Agnello divino, stando a piè di essa due agnelli a lui rivolti, furono da me interpretati (Macarii *Hagioglypta,* pagg. 222, 244) per le anime beate della Chiesa trionfante; laddove negli agnelli mi parve si dovessero riconoscere i cittadini della Chiesa militante. Questa interpretazione, la quale del resto ha in suo favore anche l'autorità dei SS. Padri, fu di poi confermata dalla scoperta di una lastra cimiteriale ove son graffiti due uccelli coi proprii nomi sulle lor teste: BENERA, SABBATIA (De Rossi, *Inscr.* n. 937. V. Tav. 486, 16), alla quale parmi si debba congiungere anche la tavoletta data in luce dal Perret (V, lxix, 3. V. Tav. 486, 17), dove sopra un uccello che imbocca il suo figlioletto e sopra di costui si leggono i nomi CYRIACE e RODI. Sulle lastre cimiteriali e accanto alle iscrizioni affisse ai loculi vedonsi non di rado uccelli con corona ovvero con un ramo di palma o d'altra pianta nel becco; posano anche talvolta sopra l'orlo di grandi vasi, o volano verso di essi, o vi stanno da presso. S. Girolamo stima che i crateri o grandi vasi di acqua ripieni simboleggino gli Apostoli ripieni delle acque che danno vita, dei quali si legge: « Benedite il Signore dalle fonti d'Israele » (*in* Isai. XXII): *Crateras puto esse apostolos plenos vitalibus aquis de quibus dicitur: Benedicite Dominum de fontibus Israel.* Egli è certo che le acque allegorizzano la vita e felicità eterna. A questo senso medesimo possiamo trarre i vasi colmi di frutte, intorno ai quali si vedono uccelli che ne mangiano.

La colomba vedesi spesso figurata nei monumenti cristiani col ramo di olivo nel becco ovvero fra gli artigli, ed è notissimo che suole alludere a quella

che il recò a Noè annunziandogli la pace da Dio data alla umana famiglia. Ma questa pace o sia riconciliazione col genere umano, a cui Dio promise che le acque del diluvio non inonderebbero mai più la terra, fu figura di quella pace spirituale che doveva recare al mondo l'incarnazione del Verbo. La sinagoga non intese, dice S. Ambrogio (*Epist.* XLII, tom. II, pag. 961), che la colomba, la quale portò il ramo di olivo all'arca dopo il diluvio, discese poscia quando Cristo era battezzato nel Giordano e posò sopra di lui: *Synagoga non intellexit illam columbam quae ramum oleae detulit post diluvium: illa enim columba postea descendit quum Christus baptizaretur et mansit super eum.* Ella fu figura dello Spirito Santo e della unzione o sia della diffusione dei suoi doni nell'anima del Redentore per la ipostatica unione col Verbo: e però in questa discesa non recò il ramo che portò nella prima, perchè essa medesima simboleggiava l'unzione che avevamo appreso dal ramo di olivo a riconoscere figurata nella prima: *Per columbam unctionem intelligit,* scrive l'anonimo (*De prom. et praediction. Dei,* III, 11), *qui novit post diluvium ramum oleae columbam ad arcam portasse.* Indi la colomba porta nel becco un vasellino, simbolo della unzione, in un avorio del Museo Trivulzi, e in altri simili monumenti che rappresentano il battesimo di Cristo. La colomba si vede posare sulla croce, ovvero sopra il monogramma, ovvero sopra il segno monogrammatico di croce, ovvero sopra l'albero della nave, che tutti insieme significano Cristo crocifisso, ed ivi dichiara la divina natura di lui per la quale dicesi Cristo, o sia unto.

Essa discende dall'alto sulla Vergine che è annunziata dall'Angelo nel musaico di Sisto III, e significa lo Spirito Santo che sopravviene ad operare l'incarnazione del Verbo, secondo le parole del messaggio celeste: *Spiritus sanctus superveniet in te.*

La colomba è sempre figura dello Spirito Santo tutte le volte che significa la grazia, dono celeste, e sopra tutto i sacramenti del battesimo e della eucaristia e la pace spirituale, la quale è frutto della grazia ed amicizia di Dio, che per mezzo dei sacramenti si ottiene e si nutrisce. Fu quindi rappresentata sospesa sui battisteri e sugli altari, e se ne fa menzione nel Concilio Costantinopolitano dell'anno 518, ove Menna narra che l'eresiarca Severo in Antiochia, circa l'anno 490, aveva tolte le colombe d'oro e d'argento, che chiama simbolo dello Spirito Santo, di sopra i battisteri e gli altari (Act. V, pag. 557): *τὰς εἰς τύπον τοῦ ἁγίου πνεύματος χρυσᾶς καὶ ἀργυρᾶς περιστερὰς κρεμαμένας ὑπεράνω τῶν θείων κολυμβητρῶν καὶ θυσιαστηρίων... ἐσφετερίσατο*: nelle quali colombe si conservava l'eucaristia. Fu anche figurata in atto di volare verso Giona che riposa all'ombra della cucuzza (Tav. 397, 11), e sopra i tre fanciulli che cantano tra le fiamme della fornace (Tav. 77, 3), e sopra i Magi che lieti recano doni (Tav. 480, 6), e sopra quel personaggio allegorico del cimitero di Lucina, che è salvato dalle acque e tratto a riva (Tav. 1, 2), e accantò alle epigrafi di coloro che riposano nel Signore, e sulle navi allegoriche tendenti al porto (Tav. 486, 18, 21). In tutti i quali luoghi la colomba quando reca il ramo di olivo annunzia la pace, nome che le si legge scritto accanto in un singolar marmo lateranense (Tav. 486, 9): la qual pace, che è perfetta felicità, dell'anima che possiede Iddio, suole esprimersi ed augurarsi nelle formole funebri con le parole: ЄΝ ЄΙΡΗΝΗ, ЄΙΡΗΝΗ ϹΟΙ, IN PACE, PAX, PAX TECVM, e con altre somiglianti. E questo senso allegorico io trovo in quella colomba che va a posarsi sulla prora della nave di Giona già buttato nelle fauci del mostro, a significare che cessata la tempesta la calma ritorna sulle agitate onde del mare. Allo stesso modo spiegherai quella colomba che lasciando dietro a sè Giona sul lido, a sinistra, vola a destra dove forse era la nave ed è perita (Tav. 484, 1). Talvolta questa colomba invece del ramo di ulivo porta un ramo di palma ovvero una corona. Nel qual caso fa di mestieri notare se essa discende dal cielo recando la palma, o se sta cheta presso l'imagine del cristiano defunto, ovvero stassi solitaria. Perocchè quando ella scende dal cielo, a me sembra che debba esser lo Spirito

Santo, facendole i bei versi di Prudenzio (*Perist.* VIII, 11) splendido commentario. Imperocchè parlando egli del luogo, dove avevano patito il supplizio i Martiri di Calagorra, cambiato poi in battistero, dice che lo Spirito Santo solito scendere dal cielo, come aveva recata prima la palma, così ora recava il perdono:

Spiritus aethereo solitus descendere lapsu,
Ut dederat palmam, sic tribuit veniam.

Ovvero la colomba che scende porta una corona, al quale indizio dobbiamo egualmente riconoscere lo Spirito Santo che dà il premio delle buone opere, cioè l'eterna e beata visione di Dio; perocchè è proprio del Santo Spirito, il quale è dono, dar la corona, che chiamasi da S. Giovanni (Apoc. II, 10), « corona di vita », ὁ στέφανος τῆς ζωῆς; da S. Paolo (I Cor. IX, 25) « corona incorruttibile », ἄφθαρτος στέφανος, e « corona di giustizia » (II Tim. IV, 8), ὁ τῆς δικαιοσύνης στέφανος; e da S. Pietro (*ep.* I, cap. V, 4) ἀμαράντινος τῆς δόξης στέφανος, « corona di fiori che non marciscono ». Gli Atti della beata Martire di Borgogna (*Bolland.* 7 sept.), S. Regina, dei tempi di Decio, ne dà una bella conferma. Essa vide una colomba scendere dal cielo e portava nel becco una corona che pose sul capo di lei: il che dinotava il vicino martirio, avendo terminato la confessione gloriosa col taglio della testa.

Ma quando è figurata una colomba presso una persona defunta, recando or la corona or la palma, vi sta come simbolo del suo beato spirito, che gode il frutto delle sue buone opere; e se ve ne sono due dinoteranno il consorzio dei Beati tra i quali quell'anima si figura accolta, non altrimenti che quando ella si trova con due pecore, queste dinotano il gregge eletto di Cristo. Se poi la colomba è figurata solitaria, che vola o cammina o stassi cheta, con ramo di palma o con corona nel rostro ovvero con ramo di palma intrecciato in forma di tre corone (Tav. 486, 11), può ben essere che rappresenti un simbolo dell'anima pura e casta, che porti la palma e la corona delle sue buone opere, i quali simboli furono veduti da S. Giovanni nelle mani dei Beati. Ma se è figurata in atto di beccare una pigna d'uva stando presso una foglia di ellera insignita di tre pentalfa (ib. 10), questo vorrà dire che ella si pasce e contempla Iddio nelle tre Divine Persone. La colomba che riposa sopra una cesta di fiori ed ha dinanzi un vaso di acqua sul quale è sospeso un fiore a tre petali (ib. 12), allude alla immortale risurrezione e visione beatifica in cielo contemplando ivi il bel fiore di Gesse Dio ed uomo. Quella poi che posando sul ramo di olivo batte le ali in segno di gioia, stando da presso ad un'àncora cruciforme sotto della quale giace un agnello che guarda a lei (ib. 13), che altro significa se non l'anima che si gode la felicità con Cristo redentore a lei promessa? Il moggio ricolmo di grano posto fra due olivi (ib. 8) è simbolo della Chiesa: quella colomba adunque che stassi sopra uno dei due olivi è l'anima che riposa in seno alla Chiesa degli eletti. La defunta è un'Ampelia, col qual nome che significa vitigna ella supplisce alla vite simbolo ancor essa della Chiesa.

Un bel vetro cimiteriale rappresenta S. Agnese orante, e a destra e a sinistra di lei due pilastri sui quali poggiano due colombe respicienti alla Beata, ciascuna di esse con una corona nel becco (Tav. 191, 1). Ivi ho dichiarato essere queste le due corone della verginità e del martirio.

Non è poi controverso, nè può dubitarsi che la colomba nella Scrittura significhi l'anima innocente e pura, la sposa del Verbo, posto che lo Sposo celeste nei Cantici chiama la casta sua sposa, colomba sua, dicendo (II, 10): *Surge, propera amica mea, columba mea, formosa mea et veni;* (vv. 13, 14): *Surge amica mea, speciosa mea et veni columba mea* (cap. V, 2): *Aperi mihi soror mea, amica mea, columba mea, immaculata mea* (cap. VI, 8): *Una est columba mea, perfecta mea.* È adunque l'anima a cui Cristo fa sì dolce e tenero invito: onde io ragionando dedussi (Macarii *Hagiogl.* pag. 239), che a questo luogo dei Cantici doveva alluder l'epigrafe VENI SI AMAS, scritta intorno ad una colomba

su pietra sardonica con lettere in rilievo, edita dal Ficoroni e spiegata in senso profano dal Galeotti (*Gemme antiche*, tav. 1, num. 14). La qual mia sentenza fui lieto di veder di poi confermarsi allorchè avvenne che mi fosse mostrata una corniola, che al tipo e alla leggenda medesima scolpita in incavo congiungeva inoltre il monogramma di Cristo (Tav. 479, 7). Ciò che S. Ambrogio (*In Auxentium, de Basil. non tradendis*) dice della colomba: *Quid sunt columbae nisi simplices mentes vel animae fidem candidam et puram sequentes?*, devesi intendere anche detto delle vergini colombe che sono i piccioni, dei quali scrive Anastasio il discepolo di S. Massimo (*De sanctis festis*, ed. Carelli, pag. 32), che son simbolo della innocenza e della mansuetudine: *οἱ δὲ νεοσσοὶ ἀκακίας καὶ πραότητος ὑπάρχουσι τύποι.* Le colombe quando stanno intorno ai vasi ripieni di acqua o di frutta, ovvero di fiori, come gli uccelli dei quali ho detto di sopra, e quando due di esse o più poggiano sulle braccia della croce, non v'ha dubbio che come gli uccelli simboleggino le anime. Finalmente questo simbolico senso della colomba ci è confermato dagli Atti dei Martiri e dalla storia ecclesiastica, donde apprendiamo essersi Iddio piaciuto di far vedere le anime giuste uscire dai corpi in forma di colombe. Negli Atti del martirio di S. Policarpo si legge che una colomba fu veduta uscire insieme col molto sangue dalla ferita apertagli col pugnale (cap. XVI): *ἐξῆλθε περιστερὰ καὶ πλῆθος αἵματος* (1). Altri esempi sono da me allegati dove tratto dell'anima (vedi lib. IV, cap. 9). Le colombe al par degli uccelli simboleggiarono ancora gli Apostoli e i fedeli (vedi la Tav. 423, 1, 2), di che ci son garanti i notissimi versi di S. Paolino (*Ep.* 32, num. 10):

Crucem corona lucido cingit globo
Cui coronae sunt corona apostoli
Quorum figura est in columbarum choro.

E altrove (*Ep.* 12 *ad Severum*) parlando delle due colombe che si vedono poggiare sulle braccia traverse della croce, scrive:

Quaeque super signum resident caeleste columbae
Simplicibus produnt regna patere Dei.

Il pavone fu di buon'ora adoperato nel simbolismo cristiano, ma non così di frequente, come di poi nei secoli quarto e quinto. Posso citare fra i più antichi esempi il pavone già dipinto sulla parete di fondo di un arcosolio, in un cubicolo a destra del cimitero detto di Domitilla, dal quale ho tratto a luce i dipinti parietarii della Tavola 20, 1-3. Anche il cimitero di Lucina (Tav. 3, 3) ne dà un esempio, ove i due pavoni si riguardano, e vedonsi pure nel cimitero di Callisto (Tav. 4, 2; 6, 1; 13, 1; 14; 15, 2; 24), dei SS. Pietro e Marcellino (41, 2), di Ciriaca (50, 2), di Trasone a S. Saturnino (72, 3), di Priscilla (76, 2; 79, 1). Essi hanno di certo un significato simbolico, quando si rappresentano a coda spiegata nel centro dei sottarchi, ovvero in qualunque modo sulle pareti di fondo, e così tutte le volte che si vedono insieme con animali che sogliono adoperarsi a tal fine, del qual numero è l'agnello, che al pavone si vede associato sulla lastra cimiteriale di Elia Vittoria (Tav. 486, 15) e sulla grande urna di porfido ove fu sepolta S. Costanza (Tav. 305, 1), e quando posano sui rami staccati dalle piante, e quando stanno sull'orlo dei vasi ripieni di acqua ovvero colmi di frutti, al modo medesimo dei simbolici uccelli e delle simboliche colombe.

Non prima delle due Faustine, le Imperatrici romane, alla cui apoteosi come a quella degli Imperatori era deputata l'aquila, cominciarono ad esser servite dal pavone. Quella idea medesima che trasformò in Giovi gli Augusti mariti trasfigurò in Giunoni le loro mogli; e i pavoni sacri alla moglie e sorella di Giove si videro impressi sulle monete con la epigrafe CONSECRATIO, quando le madri,

(1) Tal è la costante lezione dei codici. Ma poichè questa particolarità della colomba non è narrata da Eusebio, nè da Rufino, nè da Niceforo, i soliti critici, ai quali pare che fossero ignoti altri esempi, si sono sforzati di leggere altrimenti, quasi il passo fosse corrotto, o interpolato.

le mogli e le sorelle Auguste erano dal Senato annoverate nel numero delle dive. Oltre a ciò piacque rappresentare l'Augusta defunta portata in cielo sulle ali del pavone, quantunque a tal uopo non meno dello struzzo di Arsinoe non si presti punto questo volatile, che non si suol levare in alto a volo.

Con altra idea fu adoperato il pavone dai cristiani, ai quali simboleggiava la risurrezione e il luogo della felicità sempiterna. Che il pavone fosse adoperato per simbolo di risurrezione, il vide Giovanni l'Heureux e il propagò nei suoi *Hagioglypta:* ma ne derivò l'origine dall'attestata incorruttibilità della sua carne, di che arreca (pag. 127) la testimonianza di S. Agostino. Il qual S. Padre (*De civ. Dei,* lib. XXI, cap. 4) scrive, che avendo egli serbata la carne cotta del pavone, la trovò come l'aveva riposta, passati trenta giorni, e poi dopo un anno, se non che disseccata alquanto: *post dies amplius quam triginta idem quod erat inventum est, idemque post annum, nisi quod aliquantum corpulentiae siccioris et contractioris fuit.* Il Bottari (*R. sott.* I, pag. 52) opinò che il pavone fosse simbolo di primavera, e allegò a tal proposito « l'ampia e leggiadra comparazione che fa Luciano, *de domo,* di questo volatile colla primavera, e il contrasto, che introduce tra un ameno prato smaltato di mille bellissimi fiorellini e un pavone, che faccia superba pompa della coda e delle ali e dispieghi vagamente, com'egli dice, i fiori e la primavera delle sue penne, *τὰ ἄνθη καὶ τὸ ἔαρ τῶν πτερῶν*, in quella stagione. » Ciò egli ben disse riguardo ai simboli delle stagioni: e in tal senso ben può convenire anche al simbolismo pagano, stando alle poetiche loro credenze che si fingevano al di là di questo mondo un soggiorno beato, dove fosse perpetua la primavera. Ma del pavone che campeggia solo nei funebri monumenti cristiani parmi che ottimamente abbia scritto l'Aringhi, che quest'uccello vi stia a simboleggiare la risurrezione, non già perchè la carne di lui sia incorruttibile, ma sì per altra ragione, argomentandolo da ciò che Plinio (*H. nat.* X, 22) narra, ove dice che il pavone perde le penne della sua coda all'approssimarsi dell'inverno, col cadere delle foglie, ma le rimette allo spuntar dei fiori in primavera: *cauda annuis vicibus amissa cum foliis arborum, donec renascantur cum flore.* È poi noto che la primavera nel linguaggio dei SS. Padri è simbolo di risurrezione. Io non so che vi sia una composizione in tal genere più leggiadra di quella del napolitano cimitero di S. Gennaro, ove (Tav. 92, 2) è figurato il pavone su d'un prato fiorito di rose, e come scrive Achille Tazio, spiegando un prato di penne più fiorito che non il prato stesso (I, 16): *λειμῶνα πτερῶν, ὁ δὲ τοῦ ταῶ λειμὼν εὐανθέστερος*, in mezzo a festoni e a vasi di fiori in atto di muovere in giro la coda, superbendo del sì bel teatro e di quella quasi pittura, come scrive Dione Crisostomo, emula del cielo stellato (*Orat.* XII, pag. 194): *αὐτὸν ἐπαιρόμενον καὶ ἐπιδεικνύοντα τὸ κάλλος τῶν πτερῶν... ὅταν ἀνακλάσας τὴν οὐρὰν καὶ περιστήσας αὐτῷ πανταχόθεν ὥσπερ εὐειδὲς θέατρον ἢ τινα γραφῇ μιμηθέντα οὐρανὸν ποικίλον ἄστροις.*

Facil cosa è passare dalla risurrezione dei corpi alla metaforica risurrezione delle anime. Il battesimo dicevasi in questo senso risurrezione, e però l'aquila che rinnuova le sue penne e ringiovenisce fu simbolo anche di questa spirituale risurrezione, come ben l'espone S. Ambrogio (*De initiandis,* cap. 8): *His oblata plebs dives insignibus, depositis autem inveterati erroris exuviis renovata in aquilae iuventutem.* Più largamente ancora S. Massimo di Torino (*Hom.* LIX) spiegando il versetto del Salmo 102: *renovabitur sicut aquilae iuventus tua,* scrive che con tali parole il Salmista profetizzò il battesimo, stante che i nostri neofiti deposte le spoglie antiche presero le nuove, come aquile che hanno rimesse le novelle piume, e tornano alla infanzia rinascendo a vita immortale: *De baptismatis igitur gratia hoc sanctus Psalmographus prophetavit. Nam utique neophyti nostri nuper baptizati tanquam aquilae depositis vetustatis exuviis nova sanctitatis indumenta sumpserunt et fatiscentibus antiquis maculis sicut plumis levibus rediviva gratia immortalitatis ornantur... tanquam aquila in pullum, sicut illi in infantiam*

revocati. Però l'aquila si vede talvolta rappresentata nei battisteri, fra i quali è notabile quello di Capua (Tav. 242, 2), dove miransi insieme nel centro col pesce, stando poi separatamente intorno le colombe.

Il gallo trovasi rappresentato ora presso Gesù, ora presso S. Pietro ovvero fra mezzo ad ambedue qual ipotiposi della predizione divina, e in questo senso medesimo vedesi figurato nella cassetta di avorio di Brescia (Tav. 441) sopra un pilastro, al modo medesimo che nel sarcofago lateranense (Tav. 323, 5) e in una singolar pittura del cimitero di Ciriaca (Tav. 59, pag. 63) sta in mezzo fra Gesù e S. Pietro: il qual posto teneva ancora, com'è facile congetturare, in un frammento di Arles conservatoci dal Peiresc (Tav. 399, 2). Se ne eccettui questa rappresentanza, tutte le volte che il gallo si trova simboleggia la risurrezione, non so dire se perchè annunzia il nuovo giorno, ovvero perchè si credette annunziasse già la risurrezione di Cristo, come indicò Prudenzio (*Cathem.* I, 65 segg.):

Inde est quod omnes credimus
Illo quietis tempore
Quo gallus exultans canit
Christum redisse ex inferis.

E questa tradizione dovette forse dare origine all'uso romano memorato da S. Gregorio il Taumaturgo (*Epist. canon. init.*) di aspettare il canto del gallo per cominciare la Pasqua: *οἱ μὲν ἐν Ῥώμῃ ἀδελφοί, ὥς φασὶ, περιμένουσι τὸν ἀλέκτορα.* Trattando nel volume II (Tav. 105 B, 4) delle pitture trovate in un sepolcro di Milano, dove con la risurrezione di Lazaro si vedono in altri quadri il pavone, il gallo e forse anche la fenice, dissi a pagina 125 che il gallo in questa pittura doveva essere simbolo di risurrezione. Il senso morale di vigilanza, che S. Ambrogio gli attribuisce nell'inno *in nocte ad galli cantum* (BIRAGHI, *Inni sinceri*, pagg. 110, 111), *Gallus iacentes excitat et somnolentos increpat,* non so che siasi mai espresso dall'arte cristiana primitiva. A me non consta se i due polli che stanno con due pecore attorno al buon Pastore (Tav. 73, 3) fossero due galli sulla pittura originale; certo che le galline non entrano nel simbolismo, se non forse le chiocce allegoria della Chiesa. I galli che si azzuffano disputandosi la palma sono simboli di giuochi e di palestra (*Vetri*, ed. 2ª, pag. 211 seg.), e in tal senso se ne vede uno nel cimitero ebraico di Vigna Randanini (Tav. 490, 3), il quale vi sta fra due serti simboleggianti i premii ottenuti nella tenzone. Due galli con in mezzo la palma sono graffiti sopra una delle lastre cimiteriali degli Ebrei medesimi della vigna predetta (Tav. 493, 2), ma che sembrano ivi contendere pel dominio del pollame. Altri due se ne sono veduti recentemente nel timpano del coperchio di uno dei sarcofagi di Concordia in atto di disputarsi la palma che è ivi in alto scolpita sopra di loro.

CAPITOLO VIGESIMO

IL PESCE, S. PIETRO E IL DELFINO

Essendomi proposto di trattare particolarmente di quegli animali, che non una o due volte ma di frequente in simbolico senso vedonsi adoperati nei monumenti cristiani, parevami da principio di non dovere dar luogo al delfino, e nemmeno occuparmi di quel pesce che S. Zenone chiama sarda mirabile, e noi sogliamo appellare cetola e S. Pietro, o sia pesce di S. Pietro, ma di quello soltanto che come triglia suol figurarsi, quando si vuol rappresentare il pesce simbolico od enimmatico. Ho di poi cambiato avviso sì per alcuni studii da me fatti, come per le cose che si son dette e si vanno scrivendo dai moderni interpreti della sacra iconologia, le quali ne hanno resa necessaria una peculiar trattazione.

Il sacro testo non nomina in verun luogo la specie del pesce, nè di quello che S. Pietro prese all'amo, nè di quei che trasse a terra nella rete, e neanche ci fa sapere di qual natura erano quelli che la prima e la seconda volta furono da Cristo moltiplicati nel deserto. Se S. Zenone chiama sarda il pesce dalla cui bocca S. Pietro trasse lo statere, non sappiamo qual pesce intendesse sotto quel nome, perocchè ai suoi tempi non davasi il nome di sarda e di sardina alla sola *pelamis longa* (Plin. XXXII, ii, 53), ma a varie specie di pesci, che i Sardi salavano e mandavano per tutto in commercio. Quel pesce cetola poi che in Roma e in altre parti d'Italia, in Marsiglia, in Alemagna si appella il pesce S. Pietro, *S[t] Pierre, S[t] Peter fisch,* è un pesce marino detto *faber* dai Latini e *χαλκεύς* dai Greci, e si ebbe nome di pesce S. Pietro, non perchè si tenesse opinione fosse il pesce pescato dal S. Apostolo nel lago di Genesaret, ma perchè gli si vedono sui fianchi due bellissime macchie rotonde della grandezza e figura dello statere. I Greci moderni il chiamano *χριστόφορος*, forse perchè i SS. Padri sogliono prendere le due monete per simbolo delle due nature di Cristo; ma il volgo

pensa, a detta di Ulisse Aldrovando (*De piscibus et cetis*, pag. 111), che quelle macchie sian vestigia delle dita di S. Cristoforo, che il prese, quando passò il mare portando sulle sue spalle Cristo.

I pesci a scopo simbolico trascelti dai pittori e scultori cristiani sogliono essere dei più comuni nei nostri mari e sulle nostre mense, le triglie, le aurate, i cefali, le cetole, i barbi, ma non è agevole tutte le volte definirne la qualità, perchè sovente ne sono omesse le note caratteristiche; e nondimeno sarà sempre agevolissimo distinguerli dai delfini, a cui gli antichi diedero una tal forma convenzionale, che non lascia si confondano con altri pesci.

Il delfino vedesi spesso rappresentato nei monumenti cristiani. Ne recherò alcuni esempi: egli talvolta è figurato solo sulle lastre sepolcrali, tal altra in fronte ai coperchi dei sarcofagi; molti sono i delfini che guizzano sulle onde. Vedesi anche il delfino a piè di un'áncora capovolta (Tav. 486, 13) ovvero aggruppato ad essa (Tav. 477, 30) e attortigliato intorno (ib. 32): duplicato, tiene il posto dei due pesci accanto dell'áncora (ib. 31). Egli campeggia sul disco delle lucerne (Tav. 470, 4), egli le surroga perfino portandone il becco col rostro (Tav. 472, 1), egli sostiene sul dorso la simbolica nave (Tav. 478, 13; 486, 1), egli è surrogato al pesce, qual che si fosse, dalla cui bocca S. Pietro cavò lo statere (Tav. 135, 1), egli è nel desco ove prende luogo di vivanda apprestata al mistico banchetto. Nella Moltiplicazione due delfini si vedono non di rado sostituiti ai due pesci; e questa medesima sostituzione si osserva nella rappresentanza del Daniele ai leoni, accanto al quale è messo Abacuc o alcun altro personaggio con uno o due delfini nel catino. In qualche coperchio di sarcofago due delfini mettono in mezzo il sacrosanto nome di Cristo (Tav. 332, 1); e due delfini si vedono attorno ad una cesta di pani in una gemma della R. Biblioteca di Torino (Tav. 478, 5); e attorno all'áncora sono due delfini in una pietra della collezione Hamilton (ib. n. 31), ovvero è un solo steso sul fusto di essa (ib. 30), ovvero vi si attortiglia (Lupi, *Op. post.* I, pag. 233). Che più? trovasi esso sostituito perfino al pesce che i fedeli solevano, come simbolo di Cristo Dio ed uomo, portar sospeso a guisa di tessera, al collo, e che d'ordinario è uno dei pesci accennati di sopra.

Tutto quest'uso che fanno gli artisti cristiani del delfino ne stringe a cercarne il significato, parendo fuor di dubbio che ai consueti pesci, o ad altri animali simbolici, non sia surrogato a caso, ma vi abbia un proprio motivo mistico, il quale ne abbia suggerito lo scambio.

Il delfino fu scelto dagli antichi per simbolo delle acque del mare, perchè, come ha ben notato Oppiano (*Halieut.* I, 384-85), non è mai il mare senza delfini: *οὔποτε νόσφι θάλασσα Δελφίνων*, e perchè è il re dei pesci: *ἰχθυνόμων βασιλήων δελφίνων* (Opp. *Halieut.* I, 643), come il leone degli animali della terra e l'aquila degli uccelli del cielo. Tenevasi dagli antichi per simbolo di amore, perchè narravasi che fosse tenerissimo della sua prole e amante degli uomini. Dell'amor suo per gli uomini narrano varie storie Aristotele (*Hist. anim.* IX, cap. 48), Plinio il giovane (lib. IX, ep. 33), Aulo Gellio (lib. VII, cap. 8), Ateneo (*Dipnos.* lib. XIII, pag. 606), Oppiano (*Halieut.* lib. V, 458 seqq.), e Plutarco (*Conv. septem sap.* 19, 20); il quale anche avverte (*De solertia animal.* cap. 36), che questo pesce solo fra tutti gli animali ha per l'uomo il miglior amore, che è il gratuito: dacchè è amorevole e benefico non avendo bisogno: *Τῷ δελφῖνι παρὰ πάντα καὶ μόνῳ, τὸ ζητουμένῳ ὑπὸ τῶν ἀρίστων φιλοσόφων ἐκεῖνο, τὸ φιλεῖν ἀνεὺ χρείας, φύσει πρὸς ἀνθρώπους ὑπάρχει· μήδενος γὰρ εἰς μηδὲν ἀνθρώπου δεόμενος πᾶσιν εὐμενής ἐστι φίλος, καὶ βεβόηκε πολλοῖς.* Dell'amore verso i figli fanno testimonianza Aristotele e Plinio il vecchio, Solino ed Oppiano, i quali due ultimi affermano che le madri per tenerezza materna prendono in bocca i loro piccoli appena nati, e Oppiano aggiugne che li vedono intorno a sè con festa, dando loro a succhiare le mammelle (Opp. *Halieut.* I, 654-662), e vanno loro appresso, e

ne prendono sollecita cura anche quando son grandi. Narrandosi adunque siffatte cose del delfino, che a noi non monta discutere fino a qual punto siano vere, non fa meraviglia il vedere uno o due delfini sostituiti di frequente al pesce o ai pesci nel significato simbolico: da poi che i SS. Padri danno alla Moltiplicazione un significato eucaristico. Ma neanche ci stupiremo se nel codice di Zagba S. Pietro cava lo statere dalla bocca di un delfino, rammentandoci che anche nel pesce dello statere ravvisarono i SS. Padri una figura del Redentore. È ancora il delfino preso per tipo di Cristo, quando si vede accompagnato dalla iscrizione che ne dichiara il senso, come in una pietra che fu del P. Sardi bibliotecario di S. Giustina in Padova, ove gli era scritta accanto l'epigrafe A IXΘYC Ω: e quando porta sul dorso la nave di Pietro, come nella celebre pietra incisa, pubblicata dall'Aleandro, onde si fa luce per intendere la lastra cimiteriale citata di sopra. E quel delfino che stassi disteso sul fusto dell'áncora in luogo del pesce (ib. 29, 32), e quell'altro che vedevasi in una sottil lamina d'oro messa per pietra d'anello, già del Kircheriano, avviticchiato ad un'áncora, e accompagnato dalla leggenda IXΘYC, non hanno bisogno d'altro perchè s'intendano essere simboli di Cristo crocifisso. E quando si rappresenta un'áncora capovolta stante in mezzo alle onde, e un delfino che le guizza a'piedi (Tav. 486, 13) non vi sarà dubbio che egli vi stia come l'agnello ai piedi della croce (Tav. 477, 11). Vediamo ora del delfino quando porta in bocca il becco di una lucerna (Tav. 472, 1), ovvero quando ha fra i denti un polpo, una sardina, una seppia, un globoletto. Il Kurdistan ci ha di recente mandata una lucerna di bronzo (Tav. 472, 1) che si compone del corpo di un delfino il quale porta in capo una croce equilatera, e nella bocca sporgente il becco della lampa. A me non pare incredibile che l'artefice abbia avuto in mente di esprimere che Cristo è lucerna, e vie più perchè abbiamo due altre lucerne, una in forma di agnello, l'altra in forma di pesce (ib. 2, 3); ed è noto che il pesce e l'agnello sono simboli di Cristo. Il marmo di Marsiglia citato di sopra rappresenta il nome di Cristo entro una corona e due delfini che il mettono in mezzo. Il posto tenuto dai delfini è quel medesimo che altrove tengono gli agnelli e le colombe stando a destra e a sinistra di un monogramma in corona: ma v'è di più, perocchè questi due delfini portano in bocca alcun che di tondo. Ernesto Breton (*Introd. à l'hist. de France,* Paris 1838, pag. XXXVI) si mostrò persuaso che quel globettino fosse il denaro di Cesare (avrebbe dovuto dire lo statere) trovato in corpo del pesce. Di recente si è avuto un altro esempio di delfino che porta in bocca non un globetto, sibbene un oggetto di forma lenticolare, con segni di frattura antica sull'orlo anteriore, sicchè potrebbe essere che fosse un polpo: e tale di fatti è quel mollusco che il delfino attortigliato ad un tridente porta in bocca nel prezioso anello trovato nella tomba del Vescovo Ademaro (De Rossi, *Bull. crist.* 1870, tom. IV, 6). Il bronzo precitato sta sopra una lucerna cristiana scavata a Porto (Tav. 470, n. 7). Nelle sculture dei sarcofagi cristiani si hanno delfini che portano in bocca seppie e pesci (Tav. 368, 3); sicchè, non essendo cosa nuova che i delfini portino in bocca alcuna preda, rimane soltanto da sapere che cosa sia quel globoletto rotondo dei delfini di Marsiglia. Il De Rossi, che stimò fosse un globetto in bocca del delfino di Porto, fu di parere che significasse l'Eucaristia. Or poichè questo esempio per noi non sussiste, resteranno i sopraccitati due delfini di Marsiglia. Dei quali diremo non parerci che portino l'Eucaristia, non essendo a noi noto che il simbolico pane eucaristico siasi mai rappresentato come un globetto. Esso quando è addentato dai due pesci della Moltiplicazione (Tav. 486, 4) ha la sincera forma di pane, nè vediamo perchè non l'avrebbero potuto figurare in tal guisa gli scultori di quel sarcofago cristiano se ne avessero avuta l'intenzione, invece di appigliarsi ad un globetto, il quale vi è tutta la presunzione che possa essere dell'indole medesima di quel globetto che si vede più volte nei rostri dei grifi, e si è anche notato nella predetta lucerna di Porto: noi ne parleremo di poi a suo luogo dove tratteremo di questo animale fantastico.

CAPITOLO VIGESIMOPRIMO

I QUATTRO ANIMALI SIMBOLICI

Quando S. Giovanni descrive il trono di Dio avente innanzi un mare di cristallo, racconta ancora che si vedevano in mezzo e intorno a quel trono quattro animali (Apoc. IV, 6), e di tal forma che il primo rassomigliava ad un leone, il secondo ad un toro, il terzo ad un uomo, il quarto ad un'aquila. Ciascun d'essi era fornito di sei ali e aveva il corpo tutto seminato di occhi. I commentatori ricordano in questo luogo la visione di Ezechiele, al quale furono mostrati i simulacri medesimi del leone, del toro, dell'uomo e dell'aquila, ma uniti insieme in una sola figura simbolica avente mani e piedi da uomo, però con unghia bovina e quattro ali, e inoltre da presso una ruota a quattro facce tutta cinta di occhi, la quale ne seguiva i movimenti. S. Giovanni non dice se i quattro animali da sè veduti avevano e piedi e mani e corpo umano. Ma poichè parlando del simulacro dell'uomo afferma che aveva la faccia qual è quella dell'uomo, indi si può dedurre che gli altri animali erano a questo simili e solo ne variavano nella faccia che non era d'uomo. Se ciò non fosse, non s'intenderebbe a che l'Evangelista in special modo avvertisse che l'uomo aveva faccia di uomo, dovendogli bastare il dire che vide un leone, un toro, un uomo e un'aquila. Gli antichi interpreti non sono neanche d'accordo intorno al simbolico senso dei quattro animali, ma la sentenza che li tiene per simboli dei quattro Evangelisti è antichissima e si trova proposta circa la metà del secolo secondo da Teofilo di Antiochia nei suoi Commentarii sugli Evangeli, ove attribuisce il simbolo dell'uomo a S. Matteo, del leone a S. Marco, del bue a S. Luca, dell'aquila a S. Giovanni; la quale interpretazione fu la più comunemente seguita di poi.

Le parole del citato capitolo IV, ove S. Giovanni narra che i quattro animali erano in mezzo al trono e intorno al trono, *ἐν μέσῳ τοῦ θρόνου καὶ κύκλῳ τοῦ θρόνου*, se dovessimo attendere a ciò che scrive Giuseppe Medo (*Opuscul. ad Hist. et philol. sacr.* tom. X, pag. 227), e al giudizio favorevole di Giov. Cristoforo Wolfio (*Curae philol. et*

criticae in Nov. Test. tom. V, pag. 485), dovremmo credere che si abbiano questo senso: i quattro animali dirsi essere in mezzo e insieme intorno al trono, perchè il sostengono sulle loro groppe, appunto come i dodici buoi di Salomone sostenevano la gran vasca di bronzo. Ma questa idea ha del falso quanto alla visione di Ezechiele, ove i simulacri non hanno groppe, ma sono figure umane a quattro teste e sei ale; che se volesse taluno crederla conveniente alla visione di S. Giovanni, dovrebbe costui stranamente supporre che l'aquila e l'animale avente la faccia d'uomo fossero quadrupedi l'uno a volto di uomo e l'altro a protome di aquila. Leonardo Twells vuole si ponga una virgola avanti a *καὶ κύκλῳ* (*Exam. crit. Novi Test. graeco-angl.* pars I, pag. 144), e le parole *ἐν μέσῳ τοῦ θρόνου* si riferiscano al mare di cristallo, che sarebbesi detto stare avanti e in mezzo del trono. Ma noi invece metteremo in confronto questo capo IV col versicolo 6 del capo V, ove S. Giovanni aggiugne che in mezzo del trono vide l'Agnello di Dio: *ἐν μέσῳ τοῦ θρόνου*. Donde risulta che il mezzo del trono dicesi il luogo equidistante dalle estremità, e che in somma i quattro animali simbolici aventi in mezzo l'agnello erano schierati di fronte sì che due di essi stavano in mezzo, *ἐν μέσῳ*, e due all'estremità, rispondente al giro, *κύκλῳ*, di esso trono.

I quattro animali simbolici avran cominciato di certo a rappresentarsi prima di Papa Siricio; ma oggi niuna pittura nè scultura esiste anteriore di tempo alla fine del secol quarto. S. Siricio governò la Chiesa dal 385 al 399, nella quale epoca fu posto il musaico nell'absida di S. Pudenziana ove si vedono i quattro simboli predetti. Questi, quantunque non siano in mezzo, nè intorno al trono ove siede Cristo, nè vi si vedano accompagnati da alcuna insegna che ne determini il significato; tuttavia non si tarderà a riconoscere che sono simboli degli Evangelisti, e per l'interpretazione che comunemente si sa essersi data in quel secolo e nei seguenti alla visione dell'Apocalisse, e perchè le pitture e sculture che di poi li rappresentano non ammettono alcun dubbio del senso in che erano allora presi.

I quattro animali son nominati da Ezechiele con quest'ordine: toro, uomo, leone, aquila; laddove S. Giovanni pone in prima il leone, di poi il toro, indi l'uomo, e in fine l'aquila. I commentatori, che stanno alla precitata interpretazione di Teofilo Antiocheno, chiamano ordine di tempo quello che serba Ezechiele nel capo X, verso 14: ed ordine delle cose narrate chiamano quello dato da S. Giovanni. Secondo questa dottrina il pittore del musaico di S. Pudenziana (Tav. 208) li avrebbe collocati per ordine di tempo andando da sinistra a destra, Matteo, Marco, Luca, Giovanni; ma l'autore del musaico di S. Sabina, a modo di esempio, non avrebbe osservato nè l'ordine di tempo, nè l'ordine delle cose: poichè ha rappresentato in prima il toro, poscia il leone, indi l'aquila, e in ultimo luogo l'uomo: il che non è facile a dire come sia avvenuto, se non si voglion fare due supposizioni: la prima è che costui abbia seguito un'attribuzione diversa dando il leone a Matteo e l'uomo a Marco: l'altra è che li abbia voluti collocare con nuovo ordine che diremo dell'uomo tetramorfo descritto al capo I, verso 11, ponendo l'uomo di fronte, il toro a sinistra, il leone a destra e l'aquila *desuper* o sia di dietro all'uomo in questo modo t. $\genfrac{}{}{0pt}{}{a.}{u.}$ l. V'è per altro da fare una distinzione fra l'ordine che io direi semplice e l'ordine doppio, chiamando semplice quell'ordine che si segue sopra una sola linea cominciando da sinistra e andando a destra, ed ordine doppio quello che riguarda i medesimi quattro animali divisi in due coppie sopra due linee, siano esse su due pareti di rincontro come in S. Vitale di Ravenna, e sopra le due coperte evangeliarie di Milano, ovvero siano esse parallele come nelle vôlte della cappella detta di S. Crisologo a Ravenna e nel Mausoleo di Galla Placidia ivi medesimo, e nel cimitero di S. Gaudioso a Napoli.

Della simbolica figura a quattro teste descritta da Ezechiele al capo X abbiamo un'imagine assai notevole nel codice di Zagba (Tav. 139, 2). Essa

serve di carro al Signore che ascende al cielo nella nube di gloria, al modo medesimo che la vide Ezechiele sotto i piedi di Dio parimente nella gloria. Questo personaggio quadricefalo è dal Profeta detto Cherubim e Cherub, col qual nome egli chiama altresì il toro (cap. X, vers. 14), che fa parte di esso, e il Re di Tiro, del quale è scritto (XXVIII, 14): *Tu cherub extentus et protegens, et posui te in monte sancto Dei, in medio lapidum ignitorum ambulasti.* Però si può giudicare che così appelli quel Re, come l'angelica natura, dall'attributo della potenza, di cui è simbolo il toro. Ed è di somma importanza il considerare come l'autore di questa pittura di sì valevole mezzo si è a meraviglia servito per dichiarare la divina natura di Cristo, il quale ha egli rappresentato, come il Dio portato dal Cherub (Ez. cap. X, 4): *et elevata est gloria Domini desuper cherub...* (vers. 20): *ipsum est animal quod vidi subter Deum Israel iuxta fluvium Chobar et intellexi quia cherubim essent.* La descrizione è stata appieno espressa nell'addotto dipinto: era un personaggio solo a quattro volti e a quattro ali, e vedevasi di sotto alle ali sporgere una mano d'uomo (versicolo 21): *quatuor vultus uni et quatuor alae uni et similitudo manus hominis sub alis eorum:* e i quattro volti erano simili a quelli veduti sulla riva del Cobar (versicolo 14): *Quatuor autem facies habebat unum: facies una facies cherub et facies secunda facies hominis et in tertio facies leonis et in quarto facies aquilae;* e vi si vedevano al modo medesimo le quattro ruote doppie, due delle quali si vedono soltanto nella pittura, e le altre due no, perchè occultate di dietro, come il corpo e i piedi del Cherub che vola orizzontalmente sospeso in mezzo ad esse; e neanche si vedono i tre altri Cherub che si debbono supporre in mezzo alle doppie ruote ciascuno sui tre rimanenti lati, sicchè nel centro, di mezzo alle quattro ruote, vi sia l'ara accesa. Nè poi deve far senso che di questo carro si veda qui soltanto la faccia anteriore, omessi eziandio gli scorci dei fianchi, perchè sogliono gli antichi talvolta piuttosto accennare che compire gli accessorii: della qual sentenza sarà ottima prova, senza uscire dall'argomento presente, l'altra rappresentanza del medesimo soggetto che vedesi su d'una delle fiaschette di Monza (Tav. 431, 4), ove, se ci fosse mancato il confronto che possiamo fare con la pittura di Cosma, non credo che si sarebbe potuto indovinare a che quella mano sporgente di sotto alla gloria, di Cristo Redentore, che sale al cielo. Or bene, all'artista della fiaschetta bastò la sola mano, perchè s'intendesse che voleva in quel luogo esprimere il Cherub di Ezechiele (X, 21). Così interpretando quell'oscurissimo simbolo, avremo anche provato che nella chiesa di Gerusalemme, alla quale appartengono quelle fiaschette, si usò figurare il Cherub come il dipigne a'nostri occhi il codice di Zagba nella Mesopotamia. E passando oltre si può conghietturare che anche altre chiese dell'Asia in egual modo il figurassero; poichè par assai probabile che il calligrafo Rabula abbia copiato il canone di Eusebio e di Ammonio con essi gli ornamenti e i soggetti biblici che vi si rappresentano da un codice anteriore, non siriaco di certo: il che si può argomentare da ciò che la protome di aquila non è messa al di sopra delle altre, come sarebbe dovuto farsi se il pittore seguiva la versione siriaca nella quale si legge come nella Volgata (Ez. I, 10): *et facies aquilae desuper ipsorum quatuor.* La qual voce *desuper* manca nel testo ebraico, nel caldaico e in quello dei Settanta e nell'arabico alessandrino. Ma S. Girolamo la lesse e trovavasi di certo nel codice greco seguito da Cosma indicopleuste, il quale nella pittura dell'arca del Testamento (Tav. 145, 2) pone l'aquila al di sopra delle tre teste dei due Cherubini, i quali ha figurato a due mani sporgenti dal lato delle teste a destra e a sinistra ed a quattr'ali, due superiormente e due inferiormente congiunte: i piedi mancano del tutto. La qual maniera di figurare i Cherubi dell'arca non è del resto conforme alla descrizione del sacro testo, e questa libertà egli si usurpa eziandio dove dipinge la visione di Ezechiele (Tav. 149). Ivi Dio siede sul trono e sotto di esso vedonsi schierati i quattro Cherubi in sembianza umana del tutto, e non dà loro altro che sei ale e sotto i piè di ciascuno di essi pone una semplice ruota.

L'Apostolo S. Giovanni vide, come ho narrato di sopra, quattro personaggi, un solo dei quali era in intera figura umana; degli altri tre uomini il primo aveva testa di toro, il terzo di leone, il quarto d'aquila. Ciascuno era fornito di sei ali, ed essi e le ali erano tutto intorno cospersi di occhi. Gli artisti cristiani si formarono un tipo che non risponde a tutte le particolarità qui descritte da S. Giovanni; paghi da principio di rappresentare separatamente tre protome di animali e un busto d'uomo sulle nuvole, diedero loro d'ordinario due ale soltanto. Tal è la rappresentanza che se ne ha nel citato musaico di S. Pudenziana, dove con singolare esempio l'uomo che appare sulle nuvole è nudo del tutto. Non così nel musaico di S. Celestino a S. Sabina (Tav. 210, 1) dove l'uomo alato è in tunica cinta e immanicata, e così parimente dimostrasi sull'arco trionfale di S. Maria Maggiore posto da S. Sisto III (Tav. 211), e nella volta della cappella detta di S. Pier Crisologo (Tav. 223) in Ravenna e ivi medesimo in quella del Mausoleo di Galla Placidia (Tav. 226). Nel musaico dell'arco maggiore in S. Paolo (Tav. 231) non rimangono che due sole figure, il leone e l'aquila, e queste a me sembrano essere state rifatte in epoca posteriore: non è quindi certo che ai tempi di S. Leone si diè loro il nimbo e il libro, e vie più perchè nel Mausoleo di Galla Placidia essi non hanno nè l'una nè l'altra insegna, come poi se ne mostrano forniti nel musaico della cappella detta di S. Pier Crisologo e nei due capitelli di essa: i quali monumenti anche per questa ragione ho opinato (Vol. IV, pag. 31) doversi attribuire ad altro Vescovo di nome Pietro. Il primo esempio di epoca certa sarà quindi nel musaico di S. Ilaro Papa; dell'una o dell'altra delle quali insegne dipoi rade volte è che manchino. È però singolare nei predetti capitelli che all'uomo si vegga dato un nimbo crocigero, di che niuno finora si è avveduto. Questa particolare insegna può ben essere che gli sia stata data, perchè quella imagine alata simboleggia l'Angelo del Testamento, l'uomo Dio. Nella rappresentanza di questi quattro animali v'è un'altra osservazione da fare, ed è che invece delle mezze figure si vedono talvolta le intere imagini del leone, del toro, dell'aquila e dell'uomo. Di ciò abbiamo esempi nel musaico di S. Vitale in Ravenna ove per altro il solo uomo è alato ed ha nimbo, e niuno porta il solito libro: nel codice di Montamiata ove son tutti alati ed hanno il nimbo e il libro, che nella mano dell'uomo è invece scambiato in volume; e sulla cattedra di S. Marco in Venezia ove anche è dato loro il libro, ma sono forniti di sei ali in luogo di due, e niun d'essi ha il nimbo trattone l'uomo soltanto. Ma questo nimbo gli si è dato qui non a riguardo del senso simbolico predetto, sibbene perchè in questa scultura di Alessandria l'uomo rappresenta S. Marco, il quale si è sostituito al simbolo del suo Vangelo. Nel sopraccitato musaico della cappella detta di S. Pier Crisologo manca del nimbo il toro, mentre l'uomo e l'aquila tuttora superstiti l'hanno. Nel musaico di S. Giovanni in Fonte della Cattedrale di Napoli v'è di particolare che il capo dei simbolici animali invece del nimbo è intorno cinto a modo di corona da cinque stelle. L'idea di questa splendida corona di stelle ha un ottimo riscontro nella visione di S. Giovanni (Apoc. XII, 1) al quale apparve la Chiesa in sembiante di donna vestita di luce come un sole e coronata di stelle, che erano dodici e simboleggiavano gli Apostoli. Le cinque stelle dei santi animali possono invece significare tutto un cielo stellato, dal quale viene ai quattro Evangelisti la missione di evangelizzare.

Una pittura del codice di Cambridge (Tav. 141) ci rappresenta la figura del simbolico leone alato sotto forme umane ma con orecchi ed unghie leonine, di modo che il Goodwin la credette erroneamente figura del diavolo. Alcun che di simile si dee supporre che fosse figurato nella cappella di S. Pier Crisologo (Tav. 223), ove oggi manca la testa del simbolico animale, ma vi si vede un braccio umano con branca leonina. Il petto è leonino ancor esso, ma la testa virile con orecchi leonini è in pittura. Notabile caso, se pur colui che dipinse non ebbe davanti un indizio nel musaico stesso che restaurava.

CAPITOLO VIGESIMOSECONDO

ANIMALI FANTASTICI: IL PISTRICE, LA FENICE, IL GRIFO

I favolosi dipinti di Danae salvatasi per mare in un'arca insieme col suo piccolo Perseo, di Tennes e di Emitea somministrarono il tipo all'arte cristiana quando volle figurare la nave noetica: e così il mostro che dipingevasi nella rappresentanza di Esione e di Andromeda, esposte ad esserne divorate, fu preso a modello nella storia di Giona.

Le pitture pompeiane rappresentano questo mostro marino sotto le forme fantastiche di pistrice, il quale credevasi essere un pesce voracissimo, del genere dei ceti e delle balene. Nella versione del poema di Arato il vocabolo *κῆτος* è costantemente tradotto *pistrix,* e Festo abbreviato da Paolo (pag. 30 ed. Müll.) cita l'opinione di allora, secondo la quale la balena, il ceto e il pistrice erano sinonimi: *Balaenam belluam marinam ipsam dicunt esse pistricem, ipsam esse et cetum.* Ma par certo altro essere il *pistris, pistrix, pristis, πρίστις*, altro il *prestis, πρῆστις*, e che questo sia sinonimo della balena soffiante, *φυσητὴρ, πρηστήρ* (M. Aldrov. *De cetis,* lib. I, pag. 690); nondimeno è anche vero che essendo la balena e il pistrice del genere dei ceti, può il pistrice chiamarsi con nome generico ceto. La figura del pristi non ha che fare côn quella del pistrice, e neanche quella della balena o di qualsivoglia altro ceto a noi noto; sicchè è necessario conchiudere che al pistrice si è data una figura imaginaria, e gli sono stati aggiunti gli arti o branche proprie della foca e le tortuose volute del serpente marino, ond'è che curvasi in più spire, come scrive Filostrato il giovine (*Icon.* XII): *ἐκκυρτουμένου οὐχ ἅπαξ ἀλλὰ κατὰ πολλὰ μέρη τοῦ κήτους*, e gli è attribuita la voracità e la vastità della gola e del ventre del cane marino, detto *carcharias* dagli ittiologi. Il pistrice nelle bibliche scene della profezia di Giona si vede adoperato come simbolo della morte e del sepolcro, che inferno si appella, dacchè il Profeta, come ben nota S. Ilario (*in* Ps. LXVIII, 5), stando nel ventre del pesce, attesta non tanto di

essere nel mare quanto di essere nell'inferno: *Ionas mari mersus cetoque susceptus non tam in mari se quam in inferno positum testatur.*

Quell'uccello simbolo della eternità, cotanto noto nei racconti meravigliosi sotto il nome di fenice, chiamato da Claudiano *aeterna avis*, acquistò nell'arte cristiana un nuovo significato. Imperocchè narrandosi che rinascesse dalle proprie ceneri, fu per tal motivo assunto a simbolo della resurrezione (Vedi le *Costituz. Apostoliche,* lib. V, cap. 5). È bene pertanto imparare a conoscerlo perchè non avvenga di opinare che la fenice sia rappresentata più di quello che comunemente si crede nei monumenti cristiani. Plinio (*H. nat.* XIII, 4) dà a questo uccello tre colori distinti, il collo dorato, il corpo porporino, la coda di color cilestro interrotto da penne color di rosa: *Auri fulgore est circa colla, cetero purpureus, caeruleam roseis caudam pennis distinguentibus.* Plinio non parla del nembo di luce che il corona: ma Filostrato nota nella vita di Apollonio questa particolarità, scrivendo della fenice, esser ella sola che emetta raggi di luce e splenda come oro: *εἶναι δὲ ἕνα ἐκδιδομένων τῶν ἀκτίνων καὶ χρυσῷ λάμποντα.* Dall'anonimo autore dei Commentarii *in Hexaëmeron*, che fioriva ai tempi di Costantino Magno, come ha notato l'Allacci, impariamo che alla fenice si attribuiva un circolo intorno allà testa a guisa di nimbo, di color rossastro e raggiante come il sole: *Εὐφυεῖ δὲ κύκλῳ στεφάνου ἡ κεφαλὴ αὐτοῦ κεκόσμηται φυσικῶς· ἔστι δὲ ὁ κύκλος κυάνεος καὶ ῥόδοις ἐμφερής.. καὶ ἀκτῖσι κομῶν ὥσπερ ἥλιος ἐφ' ὕψους ἵσταται.* Più copiosa è la descrizione che Achille Tazio ce ne ha lasciato (*De Clitoph. et Leucippes amoribus*, III, 25). « È un uccello originario di Etiopia, dic'egli, che chiamasi fenice, grande quasi al pari di un pavone, e del colore medesimo, ma in bellezza a lui secondo. Le penne sono color di porpora e d'oro; vanta di esser sacro al sole, e il cerchio, imagine del sole, del quale ha cinto il capo, gliene rende testimonianza. È di un color di rosa porporina, bello a vederlo col capo ornato di raggi che sono le penne sue medesime, le quali gli si drizzan sul capo »: *Φοῖνιξ μὲν ὁ ὄρνις ὄνομα, τὸ δὲ γένος αἰθίοψ, μέγεθος κατὰ ταῶνα, τὴν χροιὰν ταὼς, ἐν κάλλει δεύτερος, κεκέρασται μὲν τὰ πτερὰ χρυσῷ καὶ πορφύρᾳ, αὐχεῖ δὲ τὸν ἥλιον δεσπότην, καὶ ἡ κεφαλὴ μαρτυρεῖ· ἐστεφάνωσε γὰρ αὐτὴν κύκλος εὐφυής· ἡλίου δέ ἐστιν ὅτου κύκλου στέφανος εἰκών κυάνιός ἐστιν ῥόδιος ἐμφερὴς, εὐειδὴς τὴν θέαν· ἀκτῖσι κομᾷ καί εἰσιν αὗται πτερῶν ἀνατολαί.* I segni caratteristici notati nei citati passi di Filostrato e di Tazio son confermati dai monumenti, ove il cerchio spesso raggiante intorno alla testa e la forma che ravvicina quest'uccello favoloso al pavone, si vedono osservati generalmente. Plinio per altro non parla che dello splendore del collo dorato, e però non credo di essermi male apposto allorquando giudicai nella dissertazione intorno ai tre sepolcri mitriaci e ripetei nei *Mystères du syncrétisme phrygien,* che l'uccello avente dinanzi un oggetto rotondo della grandezza di un pomo, e in capo un pennacchio da pavone, fosse fenice, quantunque gli manchi il cerchio luminoso intorno al capo.

Il più antico esempio che io sappia della fenice rappresentata come simbolo di risurrezione sui funebri monumenti cristiani sarebbe del secolo secondo, se fosse vero, come gli Atti posteriori di S. Cecilia narrano, che la Santa fece scolpire quest'uccello sul sarcofago del Martire Massimo: *quem sancta Caecilia iuxta Valerianum et Tiburtium sepeliit in novo sarcophago, et iussit ut in sarcophago eius sculperetur phoenix ad indicium fidei eius, qui resurrectionem se inventurum, phoenicis exemplo, ex toto corde suscepit.* Fu parere di Tertulliano (*De resurr. carnis,* 13) e dell'autore del *Physiologus,* che va sotto nome di S. Epifanio, che nel Salmo XCI, 13 ove si legge nel greco testo: *δίκαιος ὡς φοῖνιξ ἀνθήσει*, si parli della fenice: ma nè il testo ebraico, nè la Volgata danno luogo a questa interpretazione: solo il greco vocabolo *φοῖνιξ* significando egualmente la palma e l'uccello fenice può aver servito di appoggio al senso prescelto. Par certo che i Greci abbiano dato all'uccello favoloso il nome della palma, pianta originaria della Fenicia, perchè narravasi che ivi dimorasse pascendosi del-

l'incenso e dell'amomo, come Ovidio cantò nelle Metamorfosi, XV, 392 segg.

Una est quae reparet seque ipsa reseminet ales,
Assyrii phoenica vocant, nec fruge nec herbis,
Sed thuris lacrimis et succo vivit amomi;

e che sulla palma specialmente si costruisse il nido di casia, nardo, cinnamomo e mirra, ove eccitando l'incendio s'inceneriva per rinascere (Ovid. *ibid.*)

Haec ubi quinque suae complevit saecula vitae
Ilicis in ramis tremulaeque cacumine palmae
Unguibus et duro nidum sibi construit ore.
Quo simul ac casias et nardi lenis aristas
Quassaque cum fulva substravit cinnama myrrha
Se super imponit finitque in odoribus aevum.

La tradizione conservataci da Plinio (*H. nat.* XIII, 4) narra che la fenice fu così chiamata per analogia alle palme dei Siagrii, delle quali si diceva che morivano da sè e rinascevano: *mirumque de ea accepimus cum phoenice ave, quae putatur ex huius palmae argumento nomen accepisse, emori ac renasci ex seipsa.* Erano i Siagrii un popolo meridionale della Fenicia. Il racconto seguito da Ovidio e da Plinio, poichè altri scrittori narrano che la fenice moriva e rinasceva in Egitto, è ripetuto dal poeta latino che scrisse un carme sulla fenice attribuito a Lattanzio: egli dice che l'uccello, quando si appressa il tempo in che deve morire e risorgere, va nei boschi di palme della Fenicia e sceglie uno di quegli alberi, sul quale si stanzia (vv. 69 seg.):

Tum legit aerio sublimem vertice palmam
Quae gratum φοῖνιξ ex ave nomen habet;

e potrebbe esser questa una non improbabile ragione perchè la palma e i suoi rami siano divenuti col tempo simbolo di risurrezione. I Greci di fatti nell'Eucologio dicono che il popolo andò incontro a Cristo coi rami di palme cantando così: « il popolo che sedeva nella tenebra e nell'ombra di morte, presi i rami degli alberi e delle palme che sono simbolo di risurrezione, e questa resurrezione significando ecc. »: *ὁ λαός ὁ καθήμενος ἐν σκοτεῖ καὶ σκιᾷ θανάτου, λαβόντες κατὰ τῆς ἀναστάσεως σύμβολα τοὺς κλάδους τῶν δένδρων καὶ τὰ βαΐα τῶν φοινίκων τὴν ἀνάστασιν μηνύοντες, κ. λ.*

Or veniamo ai nostri monumenti. Nei sarcofagi ove Cristo appare sulla roccia e stabilisce S. Pietro suo Vicario e dà a S. Paolo la missione di evangelizzare, il *ministerium verbi*, l'una delle due palme che sorgono a destra e a sinistra della roccia, ed è quella che è a sinistra dal lato ov'è S. Paolo, ha sopra una fenice. Del qual particolare se cerchiamo l'interpretazione, questa ci si rivelerà tosto che consideriamo come S. Paolo fu da per tutto il banditore di Cristo risorto, quale si rappresenta ivi sul monte. Quella fenice adunque esprime il soggetto e per così dire la midolla della predicazione di S. Paolo, il quale dice nella sua prima lettera ai Corintii (XV, 14): « Se Cristo non è risorto, vana è la vostra fede, vana la mia predicazione. » La verità del senso da me dato a questa particolarità si conferma a maraviglia da tre sarcofagi, uno di Verona (Tav. 333), uno di S. Massimino (Tav. 334, 3) e un terzo di Arles (Tav. 335, 2), nei quali oltre alle due palme che sorgono allato alla mistica roccia, una terza palma si vede scolpita accanto a S. Paolo e sopra di essa è la fenice, che manca sulla palma a sinistra della roccia. E la cosa è tanto evidente, che nel predetto sarcofago di Verona ove le due palme della roccia sono state omesse, nondimeno una palma con sopra la fenice vedesi figurata dietro l'Apostolo.

Il terzo animale favoloso di cui mi sono proposto di parlare è il grifo, il quale ha il nome greco *γρύψ* comune con una specie di aquila che dal rostro adunco chiamasi *γρύψ* e *γρυπαίετος* dai Greci, *ossifraga* dai Latini, e risponde forse al פרם del Levitico (XI, 13) e del Deuteronomio (XIV, 12); ma il *γρύψ*, detto latinamente *gryps* e *gryphus*, è solo per metà aquila, per l'altra metà è leone, ha protome ed ali di aquila, orecchi acuti, e per tutta la lunghezza del collo le creste. Tenuto dagli antichi

generalmente per favoloso, credevasi nondimeno sacro al sole, e gl'Indiani, dice Filostrato, lo dipingevano tirato dai grifi in quadriga (*Vita Apoll.* III, 48): τὰ γὰρ θηρία ταῦτα ἱεροὺς νομίζεσθαι τοῦ ἡλίου. τέθριππά τε αὐτῶν ὑποζευγνῦναι τοῖς ἀγάλμασι τοὺς τὸν ἥλιον ἐν Ἰνδοῖς γράφοντας. Narravasi dei grifi, che era loro proprio di rompere coi durissimi rostri le pietre aurifere e di estrarne i granelli di oro, dei quali si costruivano i nidi: e però combattevano cogli Arimaspi, i quali andavano a predare quei granelli (Aelian. *H. anim.* IV, 27; Philostr. *De vita Apoll.* lib. VI, 1). Di qui ebbe probabilmente origine, che si cominciassero a scolpire sui fianchi dei sarcofagi, quasi a custodia della suppellettile e dell'oro che la pietà dei parenti vi aveva deposto insieme col defonto. In un sarcofago di Arles (Tav. 326) vedonsi posti a guardia di un calice sul quale posa verticalmente una patena, forse ad indizio che quel sarcofago doveva contenere le spoglie di un sacro ministro. Carlo Ludovico Visconti (*Bull. Arch. Munic.* Roma 1873, pagg. 198-199) ha notato che l'uccello di rapido volo, οἰονὸς πτερυγωκὴς nominato da Eschilo (*Prometh.* vv. 286-289; vv. 396-398) è dallo scoliaste chiamato grifo: e stima che il poeta introduca l'Oceano portato dal grifo: τὸν πτερυγωκῆ οἰονὸν τοῦτον, ἤγουν τὸν γρύπα; ἐπὶ γρυπὸς γὰρ τετρασκελοὺς ὀχεῖται ὁ Ὠκεανός... τετρασκελὴς οἰονός... ὁ γὰρ τετρασκελὴς οἰωνός, ἤγουν ὁ γρύψ, ᾧ ἐποχοῦμαι. Pargli quindi esservi luogo a sospettare che in questa medesima tradizione, anzichè nella idea della custodia del sepolcro, si abbia a ricercare la ragione della presenza tanto frequente di questi animali fantastici nei rilievi delle testate dei sarcofagi e talvolta anche nelle fronti di questi.

Ma se ciò fosse, il grifo non sarebbe presso gli antichi sacro soltanto al sole, ma inoltre anche all'Oceano, di che non sappiamo che vi siano prove. A me pare invece che questo luogo di Eschilo non parli del grifo più che dell'ircocervo. Erano macchine di legno in forma dei predetti animali, di che servivansi anche i tragici sulle scene. Plutarco le chiama κάναθρα, ove scrive che vi si trasportavano le fanciulle nelle processioni solenni (*in Agesilao*, pag. 606 c.): Κάναθρα δὲ καλοῦσιν εἴδωλα γρυπῶν ξύλινα καὶ τραγελάφων, ἐν οἷς κομίζουσι τὰς παῖδας ἐν ταῖς πομπαῖς. (Vedi l'Hermann *ad* Aeschyl. pag. 76, e il Casaubono ivi citato *ad* Athenaeum, vol. II, pag. 450, ed. Schweighaeus.)

L'arte cristiana trasse partito anche dal grifo per adornarne le lucerne. Non era una nuova invenzione da poi che se ne era servita l'arte profana, per l'analogia della luce col sole, al quale, come ho detto, era consecrato questo animale fantastico. E ricordo a tal uopo la lucerna di bronzo sormontata dalla protome del grifo, tratta dagli scavi di Ercolano e pubblicata dal Caylus (*Recueil,* tav. IV, pl. LXXXVIII, 111). Ma la più bella lucerna di tal genere si è quella che il Bertoli ha stampata nelle Antichità di Aquileia, pag. 271 e che io qui devo spiegare, perchè servirà di guida alla interpretazione di una classe di lucerne cristiane e specialmente di quella che di recente è uscita dagli scavi di Porto (Tav. 470, 7) ed ora si conserva nella Biblioteca Vaticana. L'Aquileiese ha per manico la parte anteriore del grifo, che alta si leva sul piano di essa, dove si vede rappresentato in intero tondo il padre dei fiumi con canna palustre accanto, e sotto la mano sinistra un'urna versante acqua, donde muove un delfino che riesce presso il becco. A destra e a sinistra miransi due puttini che seggono, l'uno con in grembo un cane che dorme, l'altro che ha due ali di farfalla con un volatile che forse deve essere un gallo. Varii fanciulli con ceste colme di frutti stanno intorno al padre Oceano, ed uno di essi, montato sulla testa del grifo, siede ivi ostentando una corona.

Una composizione di tal natura ove primeggino i simboli dell'acqua, del sole rappresentato dal grifo a lui sacro (1), e il prodotto del sole e delle acque che sono i frutti delle stagioni, a primo aspetto

(1) Ne parla a lungo il Buonarruoti (*Medaglioni*, pagina 138 segg.).

potrebbe in lucerna parere strana ed inesplicabile, ma ella non è così, se mal non mi avviso. Perocchè tutto quest'apparato se è fatto a riguardo del lume, vi è tutta la ragione: dacchè il lume hassi dall'olio che è frutto, al par degli altri, delle stagioni, le quali col sole e con le acque il producono. Il cane e il gallo, simboli della vigilanza, stanno ancor essi bene in rapporto con la lucerna, adoperata appunto per le veglie.

Spiegata così la lucerna di Aquileia, riman dimostrato che il grifo il quale fa da manico in altre lucerne di bronzo, vi si è adoperato come simbolo solare e che il delfino vi sta come simbolo delle acque. Allorchè il modellatore cristiano ebbe l'idea di comporre una lucerna cristiana, egli non dovette altro introdurre nell'arte che un segno per mezzo del quale a Cristo Dio come vero autore della natura il tutto si riferisse. Ciò egli fece col semplice segno della croce, *τῷ σημείῳ τοῦ σταυροῦ*, sormontato dalla colomba dichiaratrice della divinità del Redentore.

Del resto la lucerna nel linguaggio della Scrittura è simbolo di Cristo, del quale dice Isaia (LXII, 1) che non cesserà di annunziare il Giusto e il Salvatore fin a tanto che non si accenderà e non risplenderà come lucerna nelle tenebre del paganesimo: *donec egrediatur ut splendor Iustus eius et Salvator eius ut lampas accendatur.* Perciò il lume della lucerna è detto lume di Cristo in una lucerna di terra cotta, trovata a venti metri sotterra nel monte Sion, che porta scritte queste parole: ΦΩC X ΦЄNI ΠACIN, cioè *φῶς Χριστοῦ φαίνει πασίν* come ben interpreta il signor Clermont-Ganneau (*Revue Archéol.* 1868, pag. 77). Ad un Martire di nome Reno, come si legge negli Atti (*Passio Montani, Lucii et al.* pag. 201, ed. Ruinart) fu mostrata in visione una lucerna che precedeva ciascuno di quei che erano per dare la vita per Cristo, e gli fu fatto intendere che quella lucerna significava colui del quale si legge che è lucerna, cioè il Verbo di Dio: *Reno qui nobiscum fuerat somno apprehenso ostensum est ei produci singulos; quibus prodeuntibus lucernae singulae praeferebantur; cuius autem lucerna non praecesserat nec ipse procedebat... et ut nobis retulit laetati sumus fidentes nos cum Christo ambulare qui est lucerna pedibus nostris et qui est Sermo scilicet Dei.*

Conchiudiamo adunque che l'arte volendo tradurre a simbolo cristiano il simbolismo della lucerna col grifo, non ebbe di mestieri che assoggettarlo a Dio autore dei decantati benefizii della natura. E però pose sopra di tutto Cristo, rappresentando la croce dominante sull'alta cervice del grifo, che simboleggia il sole vivificatore della natura e autore della luce, la quale è simbolo del Verbo che degnò chiamarsi luce del mondo. Il Profeta appella il Verbo di Dio lucerna e lume ai suoi piedi e alle sue vie. *Lucerna pedibus meis verbum tuum, et lumen semitis meis.*

Il grifo di queste lucerne suole portare un globettino nel rostro, il qual globettino poichè si vede nel rostro del grifo anche nelle lucerne profane, tutto al più si potrebbe dimandare se nel simbolismo cristiano si è mai dato ad esso un mistico significato. Al che noi rispondiamo non aversi alcun riscontro di ciò: e però non crediamo che se ne debba tenere un conto diverso da quello che del globolino in bocca al delfino di cui abbiamo parlato avanti.

Or vediamo quali interpretazioni si son date prima di noi a questa lucerna di Porto. Innanzi tutto fu notato come cosa nuova che il delfino portasse in bocca un globettino, e un globetto si notò anche essere tenuto nel rostro dal grifo: e poichè la lucerna mostravasi cristiana per essere insignita di croci e di monogrammi, quei globettini che il grifo e il delfino portavano in bocca sembrarono cosa misteriosa, e loro si attribuì un simbolico significato analogo alle credenze cristiane.

E standosi fermi nella idea che in una lucerna cristiana il delfino debba esser simbolo di Cristo, se ne dedusse, il globettino che porta in bocca

essere l'eucaristico pane, e per converso nel globettino che porta il grifo, creduto simbolo del diavolo, si riconobbe il pomo di Adamo. Niuno ostacolo dunque far deve a codesti due dotti la croce piantata sulla testa del grifo, nè la colomba che la sormonta; anzi prendono animo a dire che quella croce e quella colomba premendo la testa del grifo, significa aver Cristo debellato e sconfitto il nemico. Ma questa interpretazione speciosa urta in più di uno scoglio. Perocchè da quando in qua si è sentito che il portare in capo sia segno di sconfitta? Da quando in qua la figura che nella composizione leva alto la testa, esprime l'idea di abbattuto e di conquiso? Chi alza la testa, domina in aria trionfale; chi signoreggia tutta la composizione non è l'umiliato ma il glorioso. Vi ha quindi in questa spiegazione una dose di assurdo dal lato dell'arte: e l'assurdo ancora si scopre dal lato del simbolismo. Perchè i cristiani a voler significare il dominio di Cristo sopra l'universo, conquistato col prezzo del suo sangue e della sua morte di croce, piantano questo strumento di supplizio sopra il globo; e i Re della terra pongon la croce sulle loro fronti e sulle loro teste, non certamente per dire che sono abbattuti e conquisi; ma per dire che ne fanno pompa, perchè è loro gloria di esser conquistati alla fede da quel segno di salute. E ciò a ragione; perocchè quando l'antichità vuole simboleggiare il vinto, drizza lo strumento della vittoria e gli pone a' piè legato e avvinto il nemico sconfitto, ovvero rappresenta il vincitore in atto di abbatterlo con un colpo, ovvero di schiacciarlo sotto i suoi piedi. Sarebbesi adunque dovuto vedere il grifo avvinto al tronco inferiore della croce, e non per converso la croce con la colomba portata in capo da lui. Riguardo al globettino tenuto in bocca dal delfino, che a me è sembrato piuttosto un oggetto di forma lenticolare, ho già dimostrato di sopra non essere qui la prima volta che si rappresentino delfini con alcuna cosa tra i denti: quanto al grifo ho egualmente a dire che nella lucerna di Aquileia esso ha il globetto nel rostro, come qui; e l'ha del pari nella lucerna ercolanese del Kaylus: inoltre un somigliante globo si può vedere in bocca ad un'aquila nel Museo Olivieri di Pesaro. È un bronzo quadrato e vuoto dentro, il quale termina in testa di aquila; e però sembra essere stato in punta ad un timone di carro: e vie più perchè sopra una delle quattro facce, che è la superiore, sta tuttavia infissa una statuetta di Pallade assisa, avente dinanzi l'uccello consecratole dall'antichità pagana.

CAPITOLO VIGESIMOTERZO

NARRAZIONI FAVOLOSE: ORFEO TRA LE FIERE ED ULISSE ALLE SIRENE

La favola di Orfeo che col suono e col canto cercava condurre gli uomini dalla vita animalesca alla ragionevole, e la favola di Ulisse cui le Sirene col suono e col canto tentarono di condurre dalla vita ragionevole all'animalesca, son tanto legate fra loro per questo senso morale comune, che sarebbe da far maraviglia se, ammesso il tracio Orfeo fra le allegorie cristiane, Ulisse con le Sirene non vi avesse dovuto trovar luogo. Furono queste favole sempre riputate di tanta istruzione morale, che pagani scrittori e cristiani non di rado vi alludono allorchè prendono ad esortare i loro lettori a fuggire il vizio e le sue attrattive. Citerò ad esempio pei SS. Padri Clemente Alessandrino *(Protrept. fin.)* e S. Basilio *(De legendis Graecorum libris)* e S. Girolamo *(Praef. in Iosuam)*. Nè mancano di quelli che questo senso morale svolgano appieno, fra i quali merita special menzione S. Metodio (*Conv. Virg.* or. VII, cap. 1) dove esortando a fuggire le allettative del vizio, il fa con aperto confronto alla favola delle Sirene: *ἀνανεύοντας ἄνω δεῖ καὶ ἀνιπταμένους μετεωρίζεσθαι καὶ φεύγειν τὰ θέλγητρα τῆς καλλιφωνίας αὐτῶν καὶ τὰ σχήματα ἔξωθεν φαντασίᾳ σωφροσύνης ἐπικεχρωσμένα ἢ τὰς Σειρῆνας μᾶλλον τὰς Ὁμηρικάς.* Vedi anche l'anonimo autore dell'opuscolo *εἰς τὰς καθ' Ὅμηρον πλάνας τοῦ Ὀδύσσεως*, pagina 37, che a Giovanni Colombo editore parve lavoro di un cristiano, ma che può tenersi forse, con maggior verosimiglianza, opera di un Ebreo ellenista. Laonde se della favola di Orfeo troviamo nelle pitture cimiteriali di Roma cinque ripetizioni, e due nelle sculture dei sarcofagi, l'uno di Ostia e l'altro di Sardegna, è facile congetturare che di quella di Ulisse, tanto più famosa e citata, vi siano stati almeno tra le sculture dei sarcofagi non minori esempi di mano cristiana. Nè può sembrare strano che gli artisti cristiani abbiano trattato questo soggetto, sì perchè niente ha di superstizioso, sì perchè, come abbiamo veduto, anche i SS. Padri vi fanno allusione e il richiamano a confronto, e taluni di essi il traggono anzi apertamente a simbolismo cristiano. Per le quali considerazioni a me non pare che i fedeli siano andati a comprare tutte le volte queste

sculture dalle officine pagane, e che intanto queste rappresentanze non siano state da loro abborrite nè cancellate, perchè racchiudevano un senso morale che non poteva offendere i cultori del Vangelo. In quell'epoca primitiva, nella quale qualche moderno chiama pagana la scultura dell'Ulisse alle Sirene, conoscevasi l'uso che di questa allegoria facevano gli scrittori ecclesiastici, e però gli scultori cristiani non dovevano trovare maggior ripugnanza a scolpirla di quella che provassero i pittori a dipingere la favola di Orfeo nelle celle sepolcrali. L'opinione contraria avrebbe potuto avere maggiore probabilità se non si fosse veramente trovato alcuno dei primi autori ecclesiastici che applicasse la favola di Ulisse e delle Sirene alla vita cristiana, a riserva di S. Massimo di Torino, autore del secolo quinto, il cui testo va per le mani di tutti (*Opp.* Romae 1784, pag. 151). Ma vi è un testo di tanto più antico, e questo si legge nei Filosofumeni; il qual libro fu scritto e se ne fece edizione nella prima metà del secolo terzo, e però, se non può dirsi che preceda, si può dimostrare contemporaneo alle repliche di questo soggetto, le quali i moderni confessano aver vedute tra le sculture delle catacombe romane. Ecco il testo qual si legge a pagina 224 dell'edizione del Müller. Ivi l'autore alludendo alla favola predetta prescrive che, a guardarsi dalle insidie delle eresie, fa di mestieri che chi naviga abbia orecchie ben turate con la cera, e non ne ascolti le massime seducenti come il dolce canto delle Sirene; che leghi sè stesso al legno di Cristo, con fede ascoltando colui che ci esorta a non turbarci, e fidandoci a quel legno al quale chiunque strettamente si lega sta fermo come forte atleta che non si lascia stramazzare dall'avversario: *Καὶ ἢ τὰ ὦτα κατακηρώσαντας, δι᾽ ἀσθένειαν, διαπλεῦσαι τὰ τῶν αἱρέσεων δόγματα, μηδὲ κατακούσαντας πείθειν εὐκόλως δυνάμενα πρὸς ἡδονήν, ὡς λιγυρὸν ᾆσμα Σειρήνων, ἢ ἑαυτὸν τῷ ξύλῳ Χριστοῦ προσδήσαντα, πίστως κατακούσαντα μὴ ταραχθῆναι, πεποιθότα ᾧ προσεσφίγγει καὶ ἕστηκεν ὀρθῶς.* E notisi come questo autore avvalendosi del significato simbolico che ha l'albero della nave, nel quale i Padri vedono la croce di Cristo, applica questo noto senso all'albero della nave di Ulisse, ed esorta a legarsi a quest'albero per non lasciarsi abbattere dai falsi dommi della eresia. Adunque Ulisse attaccato all'albero della sua nave, è preso per simbolo del cristiano attaccatosi alla croce di Cristo.

Come con la imagine delle Sirene, che allettavano al vizio e, come scrisse S. Ambrogio (*De fide,* lib. III, cap. 1), *quae velut scopuloso in istius vitae littore, dulcem resonare quamdam sed mortiferam cantilenam ad capiendos animos adolescentium viderentur;* così con l'imagine di Orfeo che suona e canta in mezzo alle fiere e agli animali mansueti, si poteva esprimere la forza del canto e del suono su quella parte del genere umano che segue, senza freno di ragione, gli sregolati movimenti delle passioni. Eutimio Zigabeno (*Enarr. in* PSAL. *praef.* pag. 150, ed. LE MOYNE, *Varia sacra,* tom. I, Lugd. Bat. 1694) chiamò quindi nostro Orfeo il Salmista, che col suono e col canto narra e dipinge i virtuosi affetti dell'animo: *ὁ καθ᾽ ἡμᾶς Ὀρφεὺς ὁ πρῶτος τῶν ἀρετῶν καλλίγραφος.* Se ad Orfeo riuscisse di mansuefare con tal mezzo le bestie d'ogni maniera, ovvero se attirasse a seguirlo soltanto quegli animali che amano il canto ed il suono, come sostiene quel Frigio presso Dione Crisostomo (*ad Alexandr.* or. XXXII, pag. 380), io lascio che altri decida; quello che a me pare si è che Orfeo non si affaticava solo a farsi udire dalle fiere, ma ciò che è più, a fare che vivessero in società le bestie selvagge con le mansuete, e sì che quelle a queste non nocessero e neanche recassero spavento.

A significar dunque questo effetto morale prodotto dalla dottrina di Cristo, pensarono gli artisti che fosse utile giovarsi della favola di Orfeo, per dimostrare che il vero Orfeo era Cristo e la vera dottrina quella del Vangelo, che aveva difatti uniti insieme i cuori degli uomini e formatane una sola e pacifica famiglia.

Ciò era veramente quanto avevano i Profeti predetto che sarebbe avvenuto all'apparir del Messia: il lupo starebbe insieme coll'agnello, il pardo col

capretto, il vitello e la pecora col leone e coll'orso, e un fanciullo li menerebbe al pascolo, e si pascerebbero insieme di paglia il leone ed il bue: l'aspide e il basilisco non nocerebbero al tenero fanciullo che vedrebbesi introdurre la mano nelle loro caverne senza danno (Isai. cap. XI, v. 6 seqq.; cap. LXV, v. 25).

Contemporaneamente all'epoca delle prime pitture, leggevansi queste predizioni allegoriche messe in versi dall'autore del carme Sibillino (lib. III, 787-794) e ripetevansi per tutto come si fossero avverate; e ciò prima che sorgesse la falsa idea dei Millenarii che, a conferma della loro vana interpretazione, di esse si avvalsero (Lact. *Instit.* VII, cap. 24).

A parere dello storico Eusebio (*De laudib. Constant.* cap. 14) Orfeo con la lira dovrebbe simboleggiare il Verbo che presa l'umana natura come strumento canoro, sanò con esso gli animi non dei bruti ma degli uomini abbrutiti per le viziose passioni. Il luogo ove ciò dice è degno d'essere riferito a disteso, tanto più perchè niuno a mia notizia se ne è servito a questo effetto, e difficil mi sembra trovare un altro passo che spieghi tutto il senso allegorico cristiano della favola di Orfeo. « Contano i Greci, dic'egli, che Orfeo ammansì col canto ogni genere di bestie e sonando il suo strumento mitigò la ferocia delle fiere immani... ma questa è favola, laddove il Verbo di Dio sapientissimo e d'ogni armonia scientissimo, preso in mano lo strumento, la natura dico umana, dalla sapienza sua creato, lo adoperò a curare le molteplici corruttele degli uomini, e i costumi mitigò dei Greci e dei barbari, e col farmaco della dottrina divina sanò le feroci e bestiali passioni degli animi »: *Ὀρφέα μὲν δὴ μῦθος ἑλληνικὸς παντοῖα γένη θηρίων θέλγειν τῇ ᾠδῇ, ἐξημεροῦν τε τῶν ἀγρίων τοὺς θυμοὺς ἐν ὀργάνῳ πλήκτρῳ κρουομένων χορδῶν παραδίδωσι· τοιγαροῦν ὁ πάνσοφος καὶ παναρμόνιος τοῦ θεοῦ Λόγος ψυχαῖς ἀνθρώπων πολυτρόποις κακίαις ὑποβεβλημέναις παντοίας θεραπείας προβαλλόμενος, μουσικὸν ὄργανον χερσὶ λαβὼν αὐτοῦ ποίημα σοφίας, τὸν ἄνθρωπον, ᾠδὰς καὶ ἐπῳδὰς διὰ τούτου λογικοῖς ἀλλ᾽οὐκ ἀλόγοις θηρσὶν ἀνεκρούετο· πάντα τρόπον ἀνήμερον ἑλλήνων τε καὶ βαρβάρων πάθη τε ἄγρια καὶ θηριώδη ψυχῶν τοῖς τῆς ενθέου διδασκαλίας φαρμάκοις ἐξιώμενος.*

Le pitture cimiteriali rappresentano l'imagine di Orfeo con le consuete divise in atto di sonare la cetra, ovvero gli radunano intorno fiere, animali mansueti ed uccelli. Ma nelle sculture, certamente cristiane ancor esse, non mi è sinora avvenuto di vederlo in altra compagnia che delle pecore e degli uccelli: e fu un tempo in che mi pareva che ciò dovesse essere indizio della mano cristiana che avesse operate tali sculture: ma ho poi deposto un tal pensiero, non parendomi questa una ragione sufficiente; perocchè si hanno rappresentanze dell'Orfeo al tutto profane, le quali, come è stato già notato dai dotti pongono intorno ad Orfeo soltanto pecore ed uccelli: e dobbiamo anche aver presente ciò che il compatriota e discendente di Esopo narrava a Dione in Alessandria: « essersi intorno ad Orfeo aggregati in più gran numero uccelli e pecore, che leoni e fiere »: *πλεῖστα δὲ αὐτοῖς εἶναι τούς τε ὄρνιθας καὶ τὰ πρόβατα*: « e che le fiere difficilmente si poterono mansuefare, e non si accostarono o se ne allontanarono subito, non dilettandosi del canto e del suono; ma gli uccelli e le pecore mai non lo abbandonarono, e pascolando lo udivano e gli tenevano dietro pei monti e per le valli ove per lo più si tratteneva »: *τὰ δὲ πτηνὰ καὶ τὰ πρόβατα μᾶλλον τε προσιέναι καὶ μηκέτ᾽ ἀπαλλάττεσθαι... ζῶντος μὲν οὖν Ὀρφέως συνέπεσθαι αὐτῷ πανταχόθεν ἀκούοντα αὐτοῦ ὁμοῦ, καὶ νεμόμενα, καὶ γὰρ ἐν τοῖς ὄρεσί τε καὶ περὶ τὰς νάπας τὰ πόλλα διατρίβειν.*

LIBRO QUARTO

LA PERSONIFICAZIONE

CAPITOLO PRIMO

NATURA DELLA PERSONIFICAZIONE

Come i poeti e i retori danno corpo e persona umana non solo alla natura sensibile, ma agli spiriti, e perfino alle idee astratte ed universali; così fa l'arte di scultura e pittura, rappresentando questi medesimi esseri vestiti di forme umane. Questo dar corpo e persona è ciò che dicesi personificare. La personificazione adunque altro non è che il concetto dell'animo vestito di forma umana.

A queste imagini umane danno gli artisti il sesso corrispondente il comun delle volte alla forma grammaticale con che si enunziano; il genere neutro però suole considerarsi come mascolino. Ma al proprio nome talvolta prevale il concetto generale; ond'è che le quattro stagioni, sotto il concetto di *quattuor anni tempora*, sono rappresentate da quattro fanciulli, quantunque l'*aestas* sia feminina di genere.

Le imagini così create non servirebbero a nulla se non avessero le qualità esterne che l'esperienza detta, ond'è nata quell'arte che si chiama fisonomia, e comprende non solo le fattezze del corpo, i lineamenti e l'aria del volto, i movimenti muscolari, ma gli abiti e la maniera di vestirli, i segni, gli strumenti e i simboli che ne determinano il carattere e la condizione.

Vollero, a modo di esempio, gli antichi rappresentare la pietà religiosa, e a tale intento figurarono una donna a cui diedero un sembiante umile e modesto, e la posero a capo velato: inoltre le fecero tenere una navetta o pisside nella sinistra, dalla quale ha tratto un granello d'incenso che sta per mettere a bruciare sull'ara accesa.

Abbiamo veduto qualche moderno scrittore non porre alcuna differenza tra il simbolo e lo strumento. Sappiasi adunque che non ogni strumento ha ragione di simbolo, se non vi è assunto dall'uso. Siane esempio la verga e il bastone pastorale. È noto, notissimo che i pastori adoperano

la verga del pari che il baston pastorale, e nondimeno non se ne conosceva la differenza nella simbolica, non essendo la verga, ma il solo baston pastorale, o sia la verga ricurva, assunto a simboleggiare la pastorizia. Nè si creda che questa osservazione sia di poco valore. Io dimostrai e dimostrerò di nuovo a suo luogo quanto importi il fare una tale distinzione. La verga retta, o *ferula,* che le sculture dei sarcofagi danno al solo S. Pietro, non altro simboleggia che la potestà regia del Vicario di Cristo sulla università dei fedeli, che il Signore chiama suo regno. Ma la verga ricurva, che è la pastorale, per ciò appunto si è data dalla tradizione ai Vescovi, perchè lo Spirito Santo gli ha messi a pascere la Chiesa di Cristo (*Act.* XX, 28): *το πνεῦμα τὸ ἅγιον ἔθετο ἐπισκόπους ποιμαίνειν τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Κυρίου.* Dalla quale avvertenza non deriva certamente che i Vescovi non governino, ovvero che il Vicario di Cristo non pasca, ma soltanto che i due simboli non sono equivalenti nel loro significato: e però si è a ragione sostenuto contro i moderni interpreti, che l'uomo il quale in tunica esomide col bastone ricurvo sta accanto al presepio dove giace il celeste Bambino non è lo sposo della Vergine ma un vero pastore (*Diss. arch.* vol. II, pagg. 2-6). Fa d'uopo anche che si distingua il segno dal simbolo, come la metonimia e la sinecdoche si distinguono dall'allegoria e dalla metafora. Allegherò per esempio la mezza luna, la stella, che sono segni del tempo notturno; l'uomo, il Profeta, il sacerdote, che dinotano una moltitudine, la profezia, il sacerdozio: ma il simbolo, perchè è un'allegoria, come ho notato nel libro precedente, deve richiamare altra cosa diversa da quella che esso naturalmente rappresenta. Le idee astratte possono personificarsi servendosi di una ovvero di più figure, e però ogni stagione, a modo di esempio, può figurarsi con una, con due, con tre, con quattro o più persone determinate da proprii caratteri e da proprii simboli. Quando le personificazioni sono già note e intese popolarmente da tutti, è lecito all'artista omettere quei particolari che furono necessarii al principio, allorchè faceva mestieri determinare la prima volta quel soggetto. Tal soppressione deve servirci di sicuro indizio, onde argomentare che quel soggetto non è rappresentato allora la prima volta. Le prime rappresentanze tali debbono essere che se ne possa apprendere il senso a colpo d'occhio.

Date queste generali avvertenze, veniamo alla descrizione e dichiarazione delle personificazioni usate dagli artisti cristiani, e prima diremo della natura sensibile.

CAPITOLO SECONDO

PERSONIFICAZIONE DEL CIELO, DEL SOLE, DELLA LUNA DEL TUONO, DELLA FOLGORE, DEI VENTI

Il linguaggio comune dei SS. Padri distingue due cieli, quello delle nuvole e quello degli astri: nel primo volano gli uccelli, nel secondo i pianeti compiono i loro giri. Quando gli antichi vollero personificare il cielo posero un uomo gigantesco uscente a mezzo fuori delle acque in atto di tenere un velo gonfio e teso con ambedue le mani sul capo. Quest'uomo è quasi un Atlante, che fingevasi in simil guisa sostenesse con ambedue le mani l'emisfero superiore celeste. Nella qual composizione siccome il velo figura la volta del cielo, così l'uomo allude a quella mitologica personificazione. Questo scambio di Atlante in un uomo gigantesco e dell'emisfero in un velo poteva sembrare introdotto nell'arte dagli scultori cristiani: ma noi abbiamo trovata una tal personificazione sulla corazza dell'Augusto liviano scoperta in questi ultimi tempi nella villa di Livia e illustrata ancora da me, come può vedersi nelle *Dissertazioni archeologiche* (vol. I, tav. 1). Questo uomo in busto talvolta è barbato, talaltra è giovane ed imberbe, ma il velo che stende rappresenta sempre il cielo degli astri, che Isaia paragonò ad una cortina, דֹּק, o ad una *καμάρα*, come traducono i Settanta (Is. XL, 22): *ὁ στήσας ὡς καμάραν τὸν οὐρανόν.* Al qual luogo notò S. Girolamo l'errore di coloro che credettero avesse il cielo veramente forma di emiciclo (*in* Is. XII, 1): *LXX* DOC *cameram, idest fornicem transtulerunt... rursum et in hoc loco ἡμικύκλιον terris imminere coelum et in similitudinem sphaerae coelum esse contendunt, abutuntur nomine fornicis quod scilicet media pars sphaerae terras operiat.* Or questa cortina, questa vôlta, questo fornice i SS. Padri chiamano secondo cielo, sopra del quale pongono il trono di Dio. S. Paolo quella sede della divinità chiama terzo cielo, e la Scrittura la suole denominare cielo dei cieli, ed è perciò al disopra dello stereoma, o sia del cielo delle stelle fisse: *οὐρανὸς τοῦ οὐρανοῦ*, scrive il Damasceno (*Orthod. fid.*, lib. II, cap. 6), *ἐπάνω ὑπάρχων τοῦ στερεώματος.* In un insigne sarcofago africano (Tav. 321, 2) Cristo siede in trono e poggia i piedi sul velo:

l'uomo però non sta ivi sostenendo il velo predetto, ma v'è espresso di sotto la sola testa, sulla quale è posato quel velo. Dal quale esempio ci si apre l'adito ad interpretare nel sarcofago di Perugia (ivi, n. 3) un simile velo, che però non è posato sopra una testa, ma sopra una base o stilobato, che ne fa le veci. L'arte cristiana così imprese a rappresentare Cristo come Dio, facendolo sedere sul trono della Divinità, e non trasportandolo nè figurandolo salito al cielo, come i moderni interpreti hanno creduto.

Al sole e alla luna diedero gli antichi forme e sembianze umane e un carro da guidare per compiere il loro corso: i cristiani hanno copiato talvolta l'intera persona, ma più di frequente ne hanno espresso il solo busto e anche la sola testa, per lo più raggiante nell'uno, e sormontata dal pianeta crescente nell'altra. Posero anche loro accanto una fiaccola, simbolo della luce che spargono, quantunque il femminil pianeta non l'ha sua propria, ma *luce lucet aliena.* Li vestirono poi di una clamidetta che il sole si affibbia sull'omero destro, la luna, che veste anche la tunica, porta a svolazzo e talvolta l'ha ornata di stelle. Il sole in un insigne vetro cimiteriale (Tavola 171, 3) ha di più in mano la sfera, perchè egli è che illumina l'universo.

Scendiamo dal cielo dei pianeti al cielo delle nuvole, che è quello degli uccelli. Questa è la regione dei venti e delle tempeste, delle folgori, dei lampi e dei tuoni, tutte le quali meteore sono state vestite dagli antichi di sembianze umane. Plinio ricorda la tavola di Apelle chiamata per soprannome la *ceraunobolia,* nella quale quel sommo aveva dipinto il tuono e la folgore (lib. XXXV, 36,17): *Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua fulguraque, Bronten, Astrapen; Ceraunobolian appellant:* e Filostrato il Vecchio vide in Napoli fra molti bei quadri uno che rappresentava la casa di Cadmo e Tebe stessa cinta intorno e obumbrata di nuvole, dal cui seno squarciato balzavano Bronte ed Astrape. Il Welcker (*ad* PHILOSTR. *imag.*, pag. 289) si avvide il primo che non trattavasi degli effetti naturali, ma di una personificazione, tali essendo le parole del sofista che le descrive, che in Bronte si debba vedere il viso arcigno e in Astrape gli occhi lampeggino (lib. I, cap. XIV): *Βροντὴ ἐν εἴδει σκληρῷ καὶ Ἀστραπὴ σέλας ἐκ τῶν ὀφθάλμων ἀεῖσα.* L'Astrape vedesi ancora dipinta nel codice vaticano di Virgilio (n. 3867) edito dal Mai (*Virgilii picturae antiquae ex codd. vatt.*, Romae 1835, tab. XVII), dove essa agita una fiaccola invece di lampeggiare con gli occhi. Le pitture e le sculture cristiane rappresentano il vento in forma di giovane robusto e alato che appare a mezzo sulle nuvole; è nudo, e soffia in un turbine marino, e talvolta in un corno di bue, facendosi intanto puntello della mano alla cervice, solito gesto dei sonatori che vogliano dar piena forza al fiato. Il citato codice vaticano arma ancor esso il vento di un corno; ma un insigne sarcofago romano (Tav. 307, 1) vi adopera la tortuosa conchiglia, detta turbine. I venti nella torre cirrestica di Atene son figurati con le caratteristiche lor proprie, che ne esprimono la natura, e coi simboli che ne significano gli effetti.

Dai fenomeni celesti passiamo alla terra e alle acque che la bagnano e agli effetti naturali del mutuo loro complesso. Su di che è soprammodo notevole quel graffito in oro che interpretai già nei miei *Vetri,* dimostrando che nella donna era espressa la terra, nell'uomo il fiume Oceano, e nei quattro puttini le quattro stagioni, ciascuna con le proprie insegne (Vedi ora la Tavola 203, 1).

CAPITOLO TERZO

PERSONIFICAZIONE DELLA TERRA, DEL MARE, DEI FIUMI, DELLE FONTI DEL MONTE, DELLA VALLE, DEL TERMINE, DELLE STAGIONI

La terra è rappresentata nel citato insigne vetro (Tav. 203, 1) come giovane donna che siede allato al fiume oceano, e postagli la mano sinistra sulla spalla, insieme con la destra lo abbraccia. L'oceano è figurato come un fiume, quale il credevano e definivano gli antichi, ma di senile età e in gran barba: egli il comun delle volte fingesi assiso e sdraiato sul terreno in atto di appoggiare il braccio sinistro ad un'urna rovescia, dalla quale scorre un fiume di acqua: è coronato di canna palustre come i fiumi, e porta pure una canna, come insegna aquatica, nella mano destra, e una cornucopia, simbolo della fertilità, nella sinistra. La terra non ha verun particolar simbolo che la distingua: ma basta il vederla con la sua prole attorno, le stagioni, per intendere che non è una ninfa: d'altronde si sa che le ninfe dei fiumi e delle fonti non si fanno vestite, ma o nude del tutto o velate in parte, e la terra suol esser vestita almeno a mezzo (Tavola 340, 3) e inviluppata nel manto come nel citato vetro, dove anche porta la chioma raccolta sotto una reticella; e questi sono abiti convenienti alle matrone e non alle ninfe. A distinguere la terra quando è figurata separatamente e siede ovvero è sdraiata sul terreno, si sappia che gli antichi la fanno appoggiare ad una cesta di pomi (Tav. 308, 2), ovvero in atto di sostenere una cornucopia, e le pongono talvolta un bue accanto (Tav. 331, 3). Il mare fingesi come uomo barbato, assiso sul terreno e appoggiato ad un'urna rovescia e versante acqua come un ruscello, ma gli si pone in mano un timone ovvero un remo e accanto un pistrice (Tav. 331, 3), simbolo delle onde marine e dei mostri voraci che vivono in quelle acque. Talvolta è una sola maschera barbata e con le branche del granchio sul capo (Tav. 495, 5), che rappresenta le acque, segnatamente dell'oceano, padre dei fiumi: tal altra è una maschera di tritone squamosa, imberbe, che il simboleggia. In un sarcofago romano (Tav. 309, 3), che rappresenta il mar Rosso, fingesi una ninfa sdraiata sul terreno, seminuda e appoggiata all'urna rovescia e versante

un fiume di acqua che poco stante diventa il mare, ove Faraone è travolto e va naufrago col suo esercito. Ciò non recherà maraviglia riflettendo che gli antichi personificavano seguendo la forma grammaticale della loro lingua, e però quel mare che i Greci dicono *θάλασσα*, della quale specie è anche l' *ἐρυθρὰ θάλασσα*, rappresentarono in figura muliebre. Filostrato narra di aver veduto una pittura ove Oropo, paese marittimo posto ai confini della Beozia e dell' Attica, era rappresentato come un giovane circondato intorno da donne di colore ceruleo, e dice che queste donne erano le *θάλασσαι* (PHILOSTR. sen. *Imag.* XXVII, pag. 43): *Γράφει δὲ καὶ τὸν Ὠρωπὸν νεανίαν ἐν γλαυκοῖς γυναίοις· ταδέ ἐστι Θάλατται.*

I fiumi seggono mezzo nudi e si appoggiano all' urna rovescia; hanno per loro distintivo canne palustri e talvolta da presso un canneto, come il fiume Giordano che è paludoso e stagnante: e dovrebbero essere giovani e imberbi se piccoli fiumi; vecchi e barbati se grandi: ma queste particolarità non sempre si osservano, e così vediamo nel musaico posto in Ravenna da Neone nel Battistero Ursiano (Tav. 227, 1) il fiume Giordano essere barbato, ed è così figurato anche nel musaico posto quivi medesimo da Teodorico in S. Maria in Cosmedin (Tav. 241, 1), ov' egli anche ha il capo sormontato dalle branche del granchio, laddove è certo che il Giordano è piccolo fiume, nè si sa che vi si peschino granchi, o almeno in tanta copia, onde abbiano potuto diventare sua insegna caratteristica.

Le fonti, *fontes*, appaiono nel codice di Vienna (Tav. 115, 1, 2) in sembianza di giovani donne seminude e assise in atto di appoggiare il braccio sulle urne rovesce, versanti acqua.

Le fontane, *lacus*, *salientes*, sogliono avere per segno una bocca di leone che versa l' acqua nel sottoposto cratere. Noi non ne abbiamo esempio nelle nostre Tavole, ma è giovato avvertirlo per interpretare l' uso di apporre bocche leonine agli scoli dei tetti (Tav. 347, 2) e delle tine (Tav. 296, 4).

Nel nobile sarcofago non ha guari scoperto in Siracusa si vede l' acqua che spiccia dalla roccia del monte Oreb; accanto a questa doccia è posata una testa umana barbata e di sfoggiatissima mole, (Tav. 365, 1, 2). Se l' arte avesse voluto in tal guisa personificare la rupe docciante, avrebbe di certo fatto quest' uomo barbato a bocca aperta e versante acqua; non è dunque un simulacro del fiume o ruscello. Altri penserà che sia invece l' imagine della Divinità perchè Iddio dice che starà sulla rupe (EXOD. XVII, 6): *en ego stabo ibi coram te supra petram Horeb, percutiesque petram et exibit ex ea aqua ut bibat populus.* Ma se ciò fosse, l' artista non sarebbe ricorso a un partito così strano, sapendo che una mano sporgente dalle nuvole esprime nel linguaggio di sua arte Dio presente. Nè, se ciò avesse voluto, poteva egli esprimere Dio con una figura di forme sì volgari e priva di ogni caratteristica propria della Divinità. La testa colossale d' uomo barbato affissa al monte non può adunque esprimere altro che il monte medesimo. Gli antichi solevano con maschere e teste colossali, sovente in atto di sbucare dalla terra, personificare la terra stessa e i numi spettanti ai luoghi sotterranei. Così di fatti rappresentano essi talvolta le regioni terrestri, come a modo di esempio l' Italia: così personificano la forza della natura, che fa germogliare il grano e l' uva, rappresentando Cerere, Proserpina, Dioniso, che cavano la testa fuori della terra.

Non è contuttociò men singolare la testa del monte Oreb, che sbuca dalla roccia; anche perchè non se ne vede il bisogno. Ma questo scultore è singolare ben per altre cose nuove, che saranno da noi esaminate e spiegate nel capo seguente.

Messo a parte l' Atlante che si sa essersi figurato per intero e da Titano, qual dicevasi essere stato prima che fosse divenuto sasso, i monti in generale o piuttosto le loro creste sono rappresentate da uno o più giovani aggruppati insieme, specialmente quando se ne vuole anche esprimere il numero. A costoro si danno sovente le caratteristiche

allusive o alla ubertà, ed è generalmente una cornucopia, ovvero a qualche fatto storico accaduto in quei luoghi. Sul monte della terra dei Bebrici, ove Polluce vinse al pugilato e tolse di vita il Re Amico, si vede sulla cista Kircheriana un garzone che sedendo sventola una benda funebre. Il monte di Ebal, sul quale Giosuè offerse l'ostia pacifica per la riportata vittoria, è espresso nel rotolo Palatino (Tav. 164, 2) in sembianza di giovane avvolto a mezzo nel pallio e giacente con la destra rovesciata sul capo in segno di tranquillo e pacifico riposo. Sul colle della terra di Canaan, dove gl'Israeliti si circoncisero prima di entrare nella Terra promessa, e che per tal motivo si appellò il colle dei prepuzii, siede un giovane nudo (Tav. 159, 1), se non che è cinto ai fianchi da un lembo di panno, ed eleva dolente la sinistra. La valle di Achor è rappresentata (Tav. 163, 1) da un giovane che involto a mezzo nel manto siede sul terreno e vi appoggia la sinistra elevando un ramo fronzuto nella destra. Il testo dei Settanta non traduce il vocabolo עמק ma il ritiene, *εμεκ*, e però il pittore sembra essersi tenuto al senso di *βαθὺς τόπος*, proprio di ogni valle. Come i pascoli, *pascua*, detti dai Greci *αἱ νομαί*, son personificati in un giovane sdraiato sulla molle erba, che porta per insegna il baston pastorale, così i prati, *οἱ λειμῶνες*, dovrebbero avere la propria persona, ma non ne abbiamo finora riscontro nelle pitture e sculture cristiane. In lor vece possiamo citare una nuova personificazione, quella del termine.

Noi abbiamo nel sopraccitato rotolo Palatino uno *σκόπος*, o sia un giovane che spia di dietro un monumento, il quale ivi è messo per termine o confine. Il concetto di termine può ben essersi personificato in una spia, perchè le spie eran solite vegliare ai confini. Ma oltre a ciò dobbiamo avvertire con Procopio di Gaza (*in* Isai. XXI, 6-8) esser costume dei Profeti di assumere seco una spia spettatrice delle predizioni che si avverano, e ciò a fin di eccitare viepiù le menti degli uditori, guardandosi, come scrive Eusebio di Cesarea (*in cit. loc.* Isai.), il Profeta insieme con la spia: *τοῦ προφήτου ἅμα τῷ σκοπῷ θεωμένου*. Noi vedremo di poi il volgare uso del Profeta e dello spettatore, che fanno da testimonii dei sensi profetici.

Le stagioni dell'anno, oltre ad essere rappresentate dai proprii loro frutti, cioè, come si esprime S. Isidoro di Pelusio (III, *Epist.* 170), dai prati fioriti, dalla mêsse, dalla vite, dall'olivo, di che e di altri modi di significarle e simboleggiarle vedi il libro precedente ove tratto dei segni e dei simboli, sogliono anche personificarsi. Gli antichi vi adoperarono donzelle, ricavandone l'idea dalle ore, e talvolta fanciulle. Di che abbiamo buoni esempi nei medaglioni (*Rom. Medallions* in *The Br. Mus.* pl. XXX, XXXII): ma di frequente si servirono anche di giovanetti, *μειράκια*, e talvolta fecero uso di giovani per le stagioni dei fiori e dei frutti, ponendo un uomo di età matura per l'inverno. Non è sì raro che si veggano a questi giovinetti date le ali, e così anche le giovinette le portano, ma le loro ali non sono ali di uccelli, sibbene ale di farfalla. È però di rado che fra i giovinetti o bambini prenda luogo una fanciulla come nel vetro graffito in oro citato di sopra, dove ella rappresenta l'autunno; il che io altra volta ho spiegato giovandomi della *ὀπώρα* dei Greci, col qual vocabolo di forma femminile significano l'autunno, laddove per esprimere le altre stagioni adoperano vocaboli di genere mascolino, come *ὁ χειμῶν*, ovvero di genere neutro, come *τὸ θέρος* e *τὸ ἔαρ*. Una pittura del cimitero di S. Zefirino, fatta disegnare dal Ciacconio e non ancora data alle stampe, rappresenta quattro fanciulli, a ciascun dei quali è soprascritto il proprio nome. Vi è l'HYEMS che porta due aridi legni in ciascuna mano, il VER che reca fiori, l'AESTAS che ha le spighe di grano, e l'AVTVMNVS che dovrebbe portar frutta, ma il disegnatore del Ciacconio gli ha messo in mano dei fiori. Nel cimitero dei SS. Nereo ed Achilleo (Tav. 21, 1) è altra pittura rappresentante egualmente le stagioni, ma senza nomi. In essa è da notare di particolare che l'autunno oltre al grappolo d'uva porta una cornucopia ripiena di pomi, e l'inverno che è in età adulta barbato porta in mano la

vanga e gli si vede da presso il fuoco acceso. La più ricca composizione fra le pitture è finora quella del cimitero di Pretestato (Tav. 37), data in luce e dichiarata nel volume delle pitture cimiteriali. Ivi le stagioni sono doppiamente significate pei frutti lor proprii; le rose, le spighe, l'uva, le ulive; e per le opere: perocchè ivi di fiori si compongono serti, si fa la mêsse, la vendemmia, e la raccolta delle olive. Nelle sculture son talvolta espresse più stagioni insieme, come per esempio la vendemmia con la pastorizia, cioè l'autunno e la primavera: v'è anche l'inverno, significato dalla raccolta delle olive: e v'è anche dove sono due le stagioni, ovvero una soltanto, ma quali vere scene di lavori rustici, e non entrano nelle personificazioni, se non in quanto i fanciulli alati ovvero senz'ali, che rappresentano gli amori o sia le inclinazioni e gli esercizii della vita umana, sono gli operai in luogo dei contadini e dei pastori; come altrove le varie arti e i varii giuochi son dati loro a rappresentare le varie azioni e passioni: di che vedremo di poi a suo luogo.

Una città e talvolta anche una regione, una provincia, sono rappresentate quali donne, solite farsi turrite in Oriente, ossia coronate di torri, e portano cornucopie ricolme di pomi diversi; e quando si tratta di una città principale, come Gabaon (Tav. 165, 2), questa porta il capo cinto di nimbo e in mano una verga. Una città che sia cinta d'assedio e data alle fiamme come Gerico (Tav. 159, 2), fingesi con le mani incrociate intorno al ginocchio, che è gesto di estremo lutto (v. il lib. II, c. 18), giacendo la cornucopia vuota per terra. Le città regine del mondo, Roma e Costantinopoli, in un vetro graffito in oro (Tav. 202, 4) hanno in mano le insegne imperiali, lo scettro a cui si appoggiano, il globo nella destra, e in capo la corona. Ma Costantinopoli, che siede sul mare, suol vedersi poggiare il piede sopra una prora di nave; e in un medaglione d'argento del gran Costantino, da me veduto nel Museo di Milano, essa porta il capo cinto di corona turrita, ha cornucopia nella sinistra e poggia i due piedi sopra la prora che le serve di sgabello. La medesima città in un medaglione d'oro battuto a Treveri, appartenente a Valentiniano I (Grueber, *Rom. Medallions,* in *The Br. Mus.* 1874, pl. LXIV, 4), ha di più una vittorietta nella destra, ma in un altro, che è di bronzo, ha in capo l'elmo cinto di laurea e lo scettro. Gerusalemme, che nella cattedra di S. Massimiano (Tav. 418, 3) esce incontro a Cristo, ha il capo velato.

CAPITOLO QUARTO

PERSONIFICAZIONE DELLE IDEE ASTRATTE
SENATO, POPOLO, FILOSOFIA, SACERDOZIO, CHIESA, PROFETI, APOSTOLI

Giova conoscere qual maniera tennero gli antichi nell' esprimere le due classi principali dell' ordine civile, il Senato e il popolo, donde ci apriremo la via per dichiarare le personificazioni dei due corpi, dei quali si compone la Chiesa, il mistico che è il sacerdozio, e il generale, che è il popolo cristiano. Il Senato sopra un medaglione d'oro del gran Costantino (Grueber, *op. cit.* pl. LVII) indossa la toga, e sopra di essa la *laena* senatoria; cinge un diadema che ha una grossa gemma incastonata nel mezzo e porta stivaletti ai piedi tempestati di perle: stringe nella sinistra un bastone e sostiene un globo con la destra. I quali attributi hanno somiglianza con quei proprii della dignità imperiale: se ne distinguono però abbastanza se si pone l'occhio alla imagine dell'Imperatore che si vede scolpita sul diritto della medaglia. Egli veste sulla tunica una toga ricamata in oro e arricchita di gemme, cinge il capo con una splendida corona di alloro, ha globo nella sinistra, ma sormontato da un'aquila. Ed è anche notevole la differenza fra il bastone del Senato e lo scettro che l'Imperatore porta nella destra, da poi che dove il bastone è di ugual grossezza in cima e da piede, invece lo scettro di Costantino si va gradatamente assottigliando in basso, come dovesse portare in cima il busto imperiale. Del resto la epigrafe SENATVS posta intorno alla imagine del rovescio mette fuor di dubbio che il Senato vi è veramente espresso.

Il Popolo suol prendere la sembianza di un giovane vigoroso e cinto di laurea, che porta per insegna una cornucopia, e se ne ha esempio in monete di rame dell'epoca Costantiniana, dove attorno al busto giovanile descritto si legge: POPVLVS ROMANVS (Cohen, tom. VI, pl. IV, 1).

Ma la turba o moltitudine è significata da una o più persone con le caratteristiche della classe che rappresenta. Basta quindi che uno o più soldati, uno o più birri, uno o più Giudei, uno o più

sacerdoti o farisei, uno o più Apostoli siano figurati, perchè vi s' intendano tutti.

Qui sorge opportuno l' esame di una questione che dovrà rispondere alla dimanda di alcuni i quali non sanno a che fare siano scolpite, non di rado, nel fondo delle scene delle persone, le quali perciò credono superflue perchè non entrano nella composizione; ovvero, ciò che è più notevole, non vi possono intervenire secondo la narrazione storica o biblica, e però accusano le scuole di quest' epoca classica che le abbiano ammesse.

Veramente basterebbe far riflettere a costoro, che in un' epoca nella quale l' arte è sì severa e parca nell' adoperare persone storicamente intervenute alle rappresentanze, che si dimostra paga di accennare la moltitudine con uno o due personaggi, non può credersi a loro che abbia introdotte persone estranee alla composizione e in qualche numero. Ma per dare una risposta adequata richiameremo la dottrina relativa alle spie, o sia agli spettatori, lo scopo del cui intervento si è di insinuare la tradizione di un fatto e del suo senso profetico. Quando si vede un uomo in tunica e pallio, con un volume in mano, che assiste ad un racconto figurato in pittura o scultura, ed è del tutto estraneo alla composizione, questi vi sta per significare che quanto accade ha un senso profetico che si avvererà ovvero si è già avverato; e se la cosa fu specialmente da uno di essi profetizzata, allora si dovrà stimare che quella figura esprima determinatamente il Profeta preconizzatore. Se non è un Profeta, ogni figura messa in composizione esprime la rivelazione di cosa futura come presente, e dovrà tenersi per ipotiposi di essa. E bisogna pur convincersi che senza queste leggi, le quali io espongo dopo un lungo studio di confronti, non arriveremo giammai ad interpretare pienamente le pitture e sculture sacre, alla cui intelligenza esse ne conducono quali chiavi di scrittura geroglifica. Come si spiegheranno infatti le persone che assistono alla caduta del primo uomo o al sacrifizio di Caino e di Abele, ovvero ad Abramo che si appresta a sacrificare Isacco sul monte Moria? che sono presenti a Mosè quando è chiamato da Dio il quale gli si manifesta nel rovo ardente? da tutti i quali racconti è esclusa anche la possibilità dell' altrui presenza. Vi han dunque delle rappresentanze, per ispiegare le quali fa d' uopo conoscere il linguaggio artistico; ed è questa la chiave di che io parlo. Non ho sinora veduto aberrazioni maggiori o più strane di quelle che son derivate dal non aver saputo indovinare questo segreto dell' arte.

Il costume d' involgersi a nudo nel solo pallio fu l' espressione di una filosofia che mostravasi e affettava di esser tenuta siccome schiva d' ogni cosa terrena. Diventò quindi il tipo della vita filosofica, e in tal senso generale l' adopera Sedulio (I, 311 seq.) ove scrive, che gli uomini i quali ostentano braccia ed omeri nudi, cioè che fan professione di filosofi, impugnano il dogma della Trinità insegnato da Cristo:

Impugnant sua dicta viri, qui brachia nudis
Ostendunt exerta humeris, nil tradere docti.

Ond' è che grossolanamente ha sbagliato l'Arntzen, quando pretende che quest' allusione sia tratta dalla milizia: *haec loquendi ratio a militibus petita:* dappoichè dove mai ha egli letto che i soldati romani ebbero costume di andar con le spalle nude ad assalire il nemico? Or come i cristiani scrittori questo special costume filosofico prendono per tipo della filosofia per eccellenza, così gli artisti cristiani rappresentano un tal costume quando vogliono esprimere l' idea eminente di un filosofo. Io ne ho raccolti altrove gli esempi (v. la Tav. 29, 5) che non starò qui a ripetere. Dirò soltanto che ai monumenti noverati vengono ad aggiungersi altri nuovi, fra i quali pongo il personaggio scolpito sul cristiano sarcofago di Sayda (Tav. 354, 4, 5), che mi dà il secondo esempio del perfetto abito dei cinici, consistente nel pallio alla esomide e la clava (Tav. 214): *qui*, al dire di S. Agostino (*De civ. Dei*, XIV, 20), *non solum amiciuntur pallio verum etiam clavam ferunt.*

Passiamo a trattare la personificazione del sacerdozio e della Chiesa. Nella pittura del cimitero di Callisto da me altrove spiegata (Tav. 7, 4) è figurato un uomo che non ha altro indosso se non un velo che gl'involge il capo e intorno alla vita un pallio alla esomide, che però gli lascia scoperto il petto, l'omero destro e gran parte del fianco: costui sta dappresso ad un treppiè o mensa, e stende la mano aperta su di un pesce apprestato nel desco: dall'altro lato del tripode stassi una donna velata, che alza le mani pregando. Ho a suo luogo (Tav. 7, 4) dichiarato il senso di questa composizione; ora dirò che quel personaggio così seminudo non rappresentando un costume che non fu giammai adottato dai cristiani, deve di necessità essere un personaggio allegorico. E poichè l'atto in che è espresso è quello di consecrare il corpo di Cristo, un tal personaggio è d'uopo che allegorizzi il sacerdozio cristiano. Indi si deduce che la donna orante figura la Chiesa o sia la società cristiana presente e partecipante al sacrifizio eucaristico.

Il distacco dalle cose mondane se caratterizzò la filosofia in generale, in senso più vero divenne il tipo della filosofia cristiana.

E poichè i SS. Padri alla scienza delle cose divine e alla professione evangelica diedero nome di filosofia, non deve recar maraviglia se gli artisti personificarono il sacerdozio cristiano con gli attributi della filosofia cinica, che si teneva per l'espressione più notevole dello spoglio e disprezzo d'ogni sostanza terrena. Un bassorilievo Lateranense ci rappresenta la seconda volta quest'uomo seminudo (vedi la Tav. 371, 1): ma egli qui non sacrifica, e tenendo invece un volume nelle mani, ascolta insieme con una donna velata, orante e che ha dappresso un fascio di volumi, quel venerabile personaggio barbato e vestito all'apostolica, che siede e legge un volume svolto ritenendolo con ambedue le mani. Dietro della sedia è un'altra donna simile nell'abbigliamento alla prima e com'essa velata e orante, ma non le si vede dappresso il fascio di volumi. L'uomo che legge ossia evangelizza (1) è a mio avviso un Profeta e verosimilmente Geremia che preconizzò molto della conversione delle genti e del ritorno a Dio della Sinagoga (Vedi p. e. il vers. 17 del cap. III): *In tempore illo vocabunt Ierusalem solium Domini et congregabuntur ad eam omnes gentes in nomine Domini in Ierusalem...* (18): *In diebus illis ibit domus Iuda ad domum Israel et veniet simul de terra aquilonis.* Predisse anche le persecuzioni delle chiese fatte vedove dei loro mariti, cioè dei sacerdoti, o uccisi o che si sottraggono alla morte con la fuga: la quale predizione è così intesa dai SS. Padri, fra i quali Verecondo *in cantic.* Ieremiae (*Spicil. Solism.* vol. IV, 41, Pitra) scrive: *Matres viduas deflet, sacerdotibus interemptis, qui Deo solebant filios, credulos videlicet populos, generare.* E appresso: *Ecclesiae persecutionis tempore a suis viris, idest sacerdotibus, fugientibus relinquuntur.* La Chiesa eletta degli Ebrei deve aggregarsi a questa novella Chiesa dei Gentili; il che ci è significato dalla donna velata ed orante che sta dietro la sedia del Profeta; poichè da prima che era è divenuta seconda, e invece quella sterile e che non partoriva è fatta lieta di molti figliuoli. A Ravenna è l'altro bassorilievo allegorico (Tav. 370, 2), che io debbo spiegare per dar più ampio sviluppo a questa materia. Un uomo barbato siede e legge un volume svolto, ora in parte mancante: ma la donna che attentamente l'ascolta non è velata, non ha le mani elevate da orante; ella invece si appoggia ad un pilastro messo ivi in mezzo, e fa puntello della mano alla guancia. Il suo atteggiamento è quale si conviene ad una persona che ascolta. Si direbbe che sia la personificazione dell'ἀγορά, *concio*, che in taluni sarcofagi di argomento profano sente il filosofo o l'oratore, con la quale vedesi talvolta

(1) Quel senso che io do qui all'uomo che legge, è messo fuor d'ogni controversia dall'opportuno confronto di un avorio (Tav. 446, 11) che rappresenta S. Paolo e Tecla; questa in casa sua che appoggiando alla mano il mento ascolta, e S. Paolo che sedendo legge, ossia predica l'Evangelo. Ma di questi personaggi, che leggono ed hanno intorno uomini ovvero donne, dirò appresso trattando dei Profeti e degli Apostoli.

espresso anche un uomo in abito di filosofo cinico. Ma il soggetto della lettura o sia della predicazione evangelica qui vedesi espresso per ipotiposi intorno a colui che legge. A destra è il buon Pastore che porta la pecora smarrita all'ovile, indi è un pastore che fa pascolare la sua mandra e abbeverarsi a un ruscello di acqua che scorre dalla roccia; a sinistra sono tre persone unite in gruppo. V'è in primo luogo un uomo seminudo col volume nelle mani, di poi una donna velata che sta fra due alberi ed eleva la destra da orante; v'è in terzo luogo una giovinetta con in mano una piccola cassa quadrata. Ora vediamone la spiegazione, e prima di tutto chi è colui che sedendo legge. Dire che rappresenta il personaggio poeta, oratore o filosofo pel quale siasi preparato l'avello, sarebbe assurdo, attesa la piccola mole del sarcofago capace di un corpo umano d'in su i quattro anni, mentre la persona sedente ne mostra più di quaranta ed è barbata; quantunque non manchino fanciulli rappresentati sui sarcofagi nel coro delle Muse. Pare adunque evidente che questa figura di mezzo sia allegorica. Questa medesima allegoria si deve ammettere pel buon Pastore e per la greggia che pascola: resta il gruppo a sinistra, composto di tre persone; un uomo in abito di filosofo cinico, una donna ammantata orante, e una giovinetta al suo fianco. Dell'uomo e della donna non parleremo, escludendoli ambedue l'età; la qual ragione ci ha fatto escludere l'uomo che è nel centro (1). Dirassi che la fanciulla può essere quella appunto per la quale siasi preparato il sepolcro: ma come si potrà ciò provare, se questa fanciulla è la meno considerata, alla quale l'artista ha dato un luogo secondario e tale che non potrebbe essere se non di una fantesca? E da fantesca difatti si è il recare la scatola o cista alla matrona, come si vede in più sarcofagi, e segnatamente nei due che ho posti alla Tavola 362, nn. 1, 2. Sembra quindi provato che anche la giovinetta e non soltanto l'uomo e la donna siano figure allegoriche significanti la Chiesa sposa di Cristo e il sacerdozio cristiano che ne forma la parte mistica. Alla matrona si è aggiunta la serva con la scatola di gioie, come a sposa a cui conviene abbigliarsi; e ornata di fatti come sposa la vide l'estatico Giovanni (Apoc. XXI, 2): *ἡτοιμασμένην ὡς νύμφην κεκοσμημένην τῷ ἀνδρὶ αὐτῆς.*

Fra le personificazioni della Chiesa e del sacerdozio, che le sta dallato, vorrei porne una, quella cioè dove (Tav. 318, 5) si vede una donna orante, presso la quale è posata a terra una cista o cassa quadrata chiusa a chiave, e sopra di essa una sacra mensa. La cista od arca quadrata, dove si ripongono i libri e i volumi, sta bene anche accanto alle donne nel significato della dottrina evangelica professata da lei: però una tale insegna non basterebbe a dimostrare in quella donna la Chiesa: ciò pertanto che rimane esclusivamente sua caratteristica è il simbolo del Sacrifizio. Ma v'è anche di più: ivi si vede un uomo apostolico in atto di stender la mano e mostrare la donna a dito. Chi sia costui non è malagevole indovinarlo. Egli è quell'Apostolo testè citato, a cui fu dato di vedere la novella Gerusalemme, o sia la novella Chiesa, come sposa, riccamente ornata pel suo Diletto. E questa particolarità dell'Apostolo che addita, rivedesi sopra un bassorilievo del Museo di Napoli (Tav. 402, 6), ove la donna in luogo dell'arca ha da piedi un gran fascio di volumi, ed essa è velata e orante (2).

(1) Non passino di grazia inosservati i due fianchi di questo prezioso monumento: perchè le due rappresentanze, la pesca e la nave che guidata dall'erote giugne al porto, essendo allegoriche ancor esse, vengono in conferma del senso proposto.

(2) Al concetto del sacerdozio e della Chiesa parmi faccia buon riscontro il luogo di Prudenzio, ove scrive che sulla porta del mistico tempio, che è la mente dell'uomo, sta il sacerdote e la vergine, che egli appella Fede: essa, cinta di real diadema, dimanda che si offrano sacrifizii di cuor puro e semplice a Cristo e a Dio Padre (*Perist.* X, 351 seqq.):

Illic sacerdos stat sacrato in limine
Foresque primas virgo custodit fides
Innexa crines vinculis regalibus.
Poscit litari victimas Christo et Patri
Quas scit placere candidatas, simplices.

Pertanto gli esempi allegati a mio avviso dimostrano chiaro abbastanza qual intento si avessero quei primi cristiani, allorchè univano insieme, ovvero ponevano a riscontro, la donna orante e l'uomo seminudo, il buon Pastore e la donna orante: nè deve fare ostacolo a questa spiegazione il nome proprio che si legge talvolta sopra una donna orante messa a riscontro del buon Pastore in un bassorilievo Lateranense (Tav. 301, 2). Quest'applicazione è dovuta a quel Melibeo che comprò il sarcofago e vi scrisse nel cartello il nome di Giulia, IVLIANE, sua moglie defunta; e questo nome medesimo replicò poi sulla imagine della donna velata ed orante.

Un'altra serie di monumenti ci si offre ora a dichiarare, nella quale la donna è sola ed ha in mano un libro aperto, o sembra che legga un volume svolto. Costei si avvicina al tipo delle due Chiese separatamente espresse nel musaico di Papa Celestino, che si vede tuttavia in S. Sabina di Roma (Tav. 210, 2, 3). L'una e l'altra è parimente velata; portano ambedue in mano un libro aperto, e lo additano: l'iscrizione che le accompagna dice della prima a destra, che è la Chiesa dei Gentili: ECLESIA EX GENTIBVS; e della seconda, posta a sinistra, che è la Chiesa della circoncisione: ECLESIA EX CIRCVMCISIONE, cioè formata di Ebrei. La Chiesa che apparve ad Erma aveva seco un libro (*Visio* 1, 2), e dimandava se volesse ascoltarne la lezione: ella sedeva e leggeva cose maravigliose e terribili. Erma la vide di nuovo (*Visio* 2, 1) in atto di passeggiare, e ancor questa volta andava leggendo un volume: περιπατοῦσαν καὶ ἀναγινώσκουσαν βιβλιδάριον, appunto come è figurata separatamente in un frammento di sarcofago di Arles (Tav. 399, 7), fra due alberi in atto di leggere un volume svolto. So che si vede una donna somigliante in un coperchio di sarcofago Lateranense (Tav. 384, 5), la quale stando fra due palme, legge un volume svolto che porta scolpito il monogramma ☧, e che nondimeno essa ivi si appella CRIS·PI·NA: ma non credo che questo marmo faccia ostacolo alla proposta dottrina, avverandosi ancor qui, a mio avviso, un'applicazione simile a quella della predetta donna orante dichiarata dall'apposta leggenda per Giulia, moglie di Melibeo. Sono applicazioni queste da mettersi a carico di coloro che hanno comprato il sarcofago e vi hanno sepolta una donna, i quali hanno tratto profitto della simbolica imagine trasfigurandola in ritratto di persona reale. E che sia vera tale trasformazione di soggetto ce lo dimostra ad evidenza il bassorilievo medesimo, nel quale l'artista scultore ha rappresentato accanto alla palma, che è a destra, un giovane Profeta seguito da uno spettatore, il quale, avvolto nel pallio e stringendo un volume nella sinistra, parla fissamente guardando la donna che legge fra le due palme e che ho detto chiamarsi Crispina nella leggenda scolpita accanto a lei. E fa d'uopo ciò avvertire per quello che ho notato di sopra e noterò appresso spiegando la donna guardata, ovvero additata da un personaggio profetico, onde esser certi che qui non si è voluto dall'artefice figurare una ignota donna di nome Crispina, ma sì la sposa di Cristo dai Profeti predetta e dall'Evangelista S. Giovanni veduta in ispirito.

Quella donna adunque che in un giardino sta orando fra gli agnelli, ovvero fra le colombe, ovvero fra gli uccelli, e talora tra gli uni e le altre insieme sta pregando; spesso altro non è che l'imagine della Chiesa. Mi dimanderete: come ciò si dimostra? io vi dico doverci bastare il riflettere alla composizione generale, donde apprenderete che tutto è qui allegorico, e questa donna se fosse l'unica defunta dovrebbe tenere il centro. Non ci saranno adunque donne accompagnate da agnelli e da colombe, o anche senza, che ritraggano le defunte? e in che modo si riconosceranno elleno? Non nego io che vi siano delle pitture e delle sculture che rappresentino veri ritratti delle defunte. E come negar ciò se io medesimo ho dato alla luce la pittura cimiteriale (Tav. 69, 2), che sola basterebbe a convincermi, ove un marito fa dipingere la sua moglie in forma di donna orante e le ha sopra scritto il nome, che è GRATA, ben due volte? se ne ho raccolti gli esempi nella Tavola 485, 11, 15, se

le sculture stesse dei sarcofagi reclamerebbero dimostrandomi non rara l'intenzione degli artisti di preparare quelle tombe per donne defunte, dacchè o essi ne hanno lasciati in abbozzo i volti, ovvero i novelli possessori del marmo ne hanno fatto abolire le fattezze nelle conchiglie degli avelli? se in fine non sono le donne soltanto scolpite in attitudine di oranti nel bel mezzo dei sarcofagi, ma sì i giovani e i fanciulli, o siano intere figure, ovvero in busti? Voglio in somma dire che si deve attendere alle circostanze ed ai particolari delle composizioni, e che indi deve risultare l'intento dell'artefice, specialmente se mostra di sapere l'arte e non rimescola nè affastella soggetti senza discernimento.

Voglio ora esporre due classici monumenti che in virtù della composizione esprimono ad evidenza la Chiesa. Prendo il primo da quel brano di musaico che fu già in S. Costanza e ci è stato salvato da Francesco D'Olanda (Tav. 204, 4). Vedesi adunque ivi in una delle scene una cattedra posta in alto, a cui si ascende per più gradini, e sulla cattedra un giovane in abito apostolico che arringa: a sinistra, a piè della scala, stassi una donna velata con libro aperto nella sinistra, che ella addita: a destra è una porta verso la quale vanno alcuni giovani che han volte le spalle all'oratore e alla donna, dimostrando così che a loro non piace quella dottrina. Nell'arringatore si dovrà riconoscere Cristo e nella donna la Chiesa: quei che si partono sono di coloro che abbandonano Cristo, come quei discepoli a cui non piacque il precetto di pascersi delle carni immacolate di lui e tornarono addietro (IOAN. VI, 67): *ex hoc multi discipulorum eius abierunt retro, et iam non cum illo ambulabant.*

L'altra rappresentanza singolare è in un insigne sarcofago della chiesa di Perugia (Tav. 321, 4). Cristo siede sul trono di Dio, e tenendo nella sinistra un volume ripiegato leva la destra in atto di parlare. A sinistra di lui è figurato S. Pietro con volume nella sinistra, che avendo piegate le braccia e inchinata alquanto la testa e guardando in terra, porge attento l'orecchio alla divina Sapienza. A destra del Salvatore sta una donna tutta avvolta nel pallio col quale si è coperto il capo, avendo abbassata la sinistra nella quale ritiene un volume ripiegato, come il divino Maestro, e stando tutta modesta e raccolta in sè stessa stende la destra per indicare il celeste Signore che parla invitando ed esortando ad udirlo (1). A destra e a sinistra sono figurati quattro uomini apostolici, due di essi giovani a mento raso e due di età matura e barbati. Senza che io il dica, la descrizione racconta chiaro che la donna non altro può essere che una personificazione della Chiesa, e che il sacerdozio vi è rappresentato in compendio da colui che ne è la fonte, cioè dal Vicario di Cristo, siccome la dottrina evangelica è significata dai quattro personaggi, a parer mio gli Evangelisti, che ne sono i ruscelli (2).

Abbiam veduta finora la Chiesa star dritta in piedi presso Gesù che siede sulla sua cattedra: ora la faremo vedere seduta in cattedra in luogo di Cristo, e non in mezzo agli Apostoli, ma sì in mezzo a quattro donne, che velate al par di lei, con gran venerazione facendole intorno corteo, l'ascoltano. Noi dobbiamo questa nuova scena ad un grandioso sarcofago di Siracusa (Tav. 365, 1, 2): ma questa insigne rappresentanza ha due altre che la precedono, dove si vede una vergine donzella

(1) E voglio che si confermi come ella stia a destra di Cristo, col passo di S. Girolamo (*Ep.* 65, *ad Principiam*, 15): *Quae iam super petram Christum stabili radice fundata est, Catholica Ecclesia, una columba perfecta et proxima stat a dextris.* Del resto la Chiesa è significata, come ben insegna S. Gelasio Papa (*adv. haer. Pelag.* in fine), *per virum perfectum et virginem castam, quae sunt una caro in Christo*, essendo lo sposo, *vir*, la parte mistica.

(2) Si è da un dotto interprete stimato che in questa nostra ammirabile composizione trattisi del semplice racconto evangelico, il ritrovamento di Cristo nel tempio, dove la Madre gli stia dicendo. *Fili, quid fecisti nobis sic?* e però che Cristo stia disputando ed abbia alla sua destra la Vergine Madre e alla sua sinistra il padre putativo S. Giuseppe, che porta ancor esso un volume e porge attento l'orecchio. Ma vedi ciò che ne dico nella dichiarazione della Tavola 321, 4.

drammatizzare il protagonista di quegli storici e profetici avvenimenti. Le tre scene son distribuite in questo modo. In primo luogo una donna sta accanto alla rupe del deserto e mostra l'acqua che ne sgorga, invitando un'altra donna ad attingerne; la quale, posto a terra il ginocchio, ha appressato all'acqua che scorre un orciuolo, e ne prende. Ma la donna che ha indotta l'altra a prendere di quell'acqua, in una scena seguente vedesi menata prigione da due donne, una delle quali è in tunica discinta. Qui ci si apre dinanzi la terza scena che ho accennato. Una donna velata siede in trono, ed ha intorno a sè tre donne, tutte velate; una quarta donna è seduta sul terreno, e leva le mani con le dita incrociate; il qual gesto di contemplazione accompagna l'espressione del volto di lei che è atteggiato a considerare le sovrumane dottrine e i misteri che ascolta: perocchè la donna sedente in trono parla e tutte sono intente a questa sola, e una fra le altre si fa di una colonnetta puntello al gomito stando a udire in atteggiamento tranquillo con un piede all'altro sovrapposto, in quella guisa medesima che in altri marmi di sopra citati si appoggiano alla colonnetta o pilastro quelle donne che, quasi discepole, stanno a udire colui che assiso parla. Queste tre scene, quantunque interamente nuove quanto alle donne che vi fanno da attrici, sono però, come è facile l'intendere, quanto alle due prime una parodia delle solite scene nelle quali è figurato in vece di Mosè l'Apostolo che predica, invitando le turbe a bere l'acqua che sgorga dalla roccia, e l'Apostolo medesimo che è tratto dagli sgherri, spesso ebrei, al carcere, cioè al supplizio; la terza scena ha poi rapporto alle scene ove Cristo parla assiso fra i Martiri e i Discepoli che l'ascoltano(1). Tutta la novità sta dunque in ciò, che agli uomini son sostituite le donne, il cui senso allegorico è ora facile prevedere, non essendo il principal personaggio del primo soggetto altro che la vergine sposa di Cristo sostituita a Mosè, come a Mosè è sostituito più volte il Vicario di Cristo; nel secondo la medesima vergine che prende il luogo di Pietro menato al supplizio. Non deve poi fare ostacolo il vedere che non sia una sola donna, ma molte: perocchè sebbene la Chiesa è una, nondimeno i membri specialmente Vescovi che la rappresentano possono essere molti, e Chiesa si appella una sola anima, e Chiesa si appellano molte, come in simile caso S. Macario osserva (*Hom.* XII, pag. 70, ed. Voss.): Ἡ γυνὴ κεῖται εἰς τύπον τῆς Ἐκκλησίας. Ἐκκλησία οὖν λέγεται καὶ ἐπὶ πολλῶν καὶ ἐπὶ μιᾶς ψυχῆς. La donna adunque invita alle acque della roccia e la donna prende le acque dalla pietra che è Cristo; la donna in seguito è la catturata: nella qual rappresentanza l'artista ha adoperato due donne per la Sinagoga che mena prigione e condanna al supplizio la Chiesa dei Gentili. Questa Chiesa che si vede menata al supplizio trionfa dei suoi nemici e regna finalmente da quel trono che è insieme cattedra della celeste dottrina rivelata da Cristo. Ma e a chi insegna ella? alle quattro donne, che certamente debbono rappresentare la comunità dei fedeli delle varie chiese. La loro attitudine di discepole a bastanza è dimostrata dallo stare tre di loro in piedi e intorno ad una sola che siede; la quarta che siede in terra ai piedi della Chiesa insegnante ci fa risovvenire della diletta discepola di Cristo, della quale scrive l'Evangelista (LUC. X, 39), che apprendeva la celeste dottrina di Cristo, sedendo a'suoi piedi: παρακαθίσασα παρά τοὺς πόδας τοῦ Ἰησοῦ(2). Non lascerò di proporre

(1) Nella *Revue Archéologique*, Déc. 1877, se ne è data una spiegazione diversa. Pensa quel dotto che vi si rappresenti la Vergine SS. assisa in trono, a cui è presentata da due sante vergini l'anima della defonta. Ma egli non ha considerato che una delle due donne, dalle quali dice essere menata quell'anima, porta nelle mani due ceppi, che sono indizii manifesti di cattura. È ancora lontanissimo dallo spirito dell'arte primitiva del pari che dal senso dommatico il porre la Vergine sedente in trono in luogo della Divinità mentre si tratta di accogliere le anime in cielo.

(2) Questa locuzione dallo Schleusner, *sub. vv.* παρακαθίζω, καθίζω, è interpretata *ad latus Iesu sedens, sedebat prope Iesum, seu assidebat Iesu:* ove anche condanna quelli, che nel citato passo opinano voler ciò significare il sedere in terra, scrivendo (s. v. πούς, pag. 674)· *errant interpretes qui Martham* (doveva dire *Magdalenam*) *humi sedisse putant.* Perocchè sebbene è vero, com'egli dice, essersi i discepoli nelle scuole seduti sopra scanni o sedie basse, e la frase allegata vi alluda qui e in altro luogo ove S. Paolo volendo dire che fu discepolo di Gamaliele (ACT. XXII, 3), dice che imparò a'piedi di lui: πρὸς τοὺς πόδας

una mia opinione, che mi sembra assai probabile, intorno al numero di queste donne che ascoltano, e viepiù perchè l'artista, col non guardare alla simmetria, pare che abbia voluto svelarci un suo disegno. Può stimarsi dunque che le tre donne rappresentino le tre sedi apostoliche, l'Alessandrina e l'Antiochena a destra, alle quali il canone VI del Concilio Niceno assegna il posto d'onore dopo la sede primaria di Roma; la Gerosolimitana a sinistra, cui il Concilio medesimo nel canone VII volle si conservasse l'antica riverenza, in che si era sempre avuta quella chiesa, per essere la prima fondata da Pietro e per essere stata governata da Giacomo fratello del Signore.

Nella donna che siede a terra io vorrei riconoscere la comunità indistinta dei fedeli, ma confesso di sentirmi non poco attirato dall'idea che con tale attitudine siasi voluto rappresentare la chiesa Costantinopolitana, il cui pastore Nettario con l'assenso di alcuni Vescovi, *quorundam episcoporum consensu* (S. LEO, *ep.* 51, 53), si decretò il primo posto dopo la chiesa di Roma (*Conc. Constant. I*, can. III); il qual canone non fu comunicato alla chiesa romana, come attesta S. Leone che il condanna e con esso l'audacia del successore Anatolio che voleva usurpare quel posto medesimo con un nuovo canone nel Concilio Calcedonese. Non è improbabile che l'indignazione commossa in Occidente contro tanto attentato, abbia suggerito all'artista il concetto di rappresentarla in quell'umile atteggiamento.

Vediamo ora della donna quando è in compagnia di due personaggi o Apostoli o Profeti o SS. Martiri che vogliano credersi.

La donna orante assistita da due Apostoli, e spesso dagli stessi Principi i SS. Pietro e Paolo, neanche può prendersi tutte le volte per una personificazione, mentre traspare dalla composizione l'intento dell'artista di figurare una donna che in quel sarcofago avrebbe dovuto esser sepolta. E come no? se abbiamo davanti il sarcofago di Saragozza (Tav. 381, 4) ove una donna orante di nome Floria, stando in mezzo ai SS. Pietro e Paolo, vedesi presa pel braccio da una mano celeste: il qual particolare non potrebbe neanche adattarsi alla Chiesa veduta da S. Giovanni; mentre si sa da lui che ad essa furon date due ali grandi come quelle dell'aquila perchè involandosi di là ne andasse nel deserto (APOCAL. XII, 14): *Et datae sunt mulieri alae duae aquilae magnae ut volaret in desertum in locum suum.* Nel sarcofago medesimo v'è a sinistra un'altra donna di nome Encratio, che è in atteggiamento di orante fra i SS. Patriarchi Aronne e Giacobbe. Dai quali esempi siamo istruiti a ponderar bene le circostanze prima di deliberare, se una imagine di donna simboleggi la Chiesa ovvero una defonta.

A parer mio una donna accompagnata da due personaggi, che sia atteggiata da orante ovvero stringa un volume, è l'imagine di colei che si è comprato o si è fatto preparare l'avello. Ma una donna che in simil guisa stando in compagnia ha però in mano un libro aperto (Tav. 372, 2, 3), ovvero un volume svolto, nel quale legge, non è che la Chiesa. Se però ad una donna che ora o legge, uno ovvero due personaggi tendono insidie (Tavola 366, 2), ovvero presala per le braccia l'arrestano (Tavv. 80, 2; 377, 3; 378, 1), questa è fuor di dubbio nel primo caso la Chiesa, nel secondo non altri che Susanna. Se non che la storica Susanna fu tenuta dai SS. Padri fino dai primi tempi per tipo della Chiesa di Cristo, e però fra i due soggetti passa grande analogia di composizione, di guisa che non resti quasi altro modo di distinguerle

Γαμαλιὴλ πεπαιδευμένος; e ci è confermato dai monumenti, ove lo scanno degli Apostoli e dei Martiri è più basso del trono ove siede Cristo: ciò per altro non vuol dire che dovunque si legge di alcuno che siede ai piedi, debba intendersi che costui siede sulla sedia di scuola, ovvero che dicendo espressamente il sacro testo che Maddalena sedeva παρὰ τοὺς πόδας, non si debba intendere che sedeva presso i piedi, ma che sedeva accanto a Gesù. D'altronde è noto che il costume di sedere a terra or sopra stuoie or sopra arazzi era comunissimo fra gli orientali nelle adunanze private e di rito in causa di lutto e di penitenza.

che il libro aperto o il volume svolto, caratteristica propria della Chiesa.

Le circostanze ancora dovranno aiutarci a riconoscere se una imagine di donna orante è figura della Chiesa: e come ho notato che una di esse è il vederla in compagnia del buon Pastore, o fra le pecore quando altronde non sia lecito di interpretarla per figura di defunta, così farò qui avvertendo per quale altro argomento possiamo noi determinarne il significato. In S[t]. Cannat presso Aix di Provenza si trova un sarcofago con sculture che rappresentano cinque persone (Tav. 335, 1): ciascuna nella propria nicchia: nel centro Gesù, a destra e a sinistra i due principi degli Apostoli e nelle estreme due nicchie due donne ammantate ed oranti, una per parte, con dappresso a ciascuna una cassa od arca. Si direbbe che queste due donne siano le defonte, che si fecero preparare il sarcofago, se non ne fosse del tutto esclusa la probabilità dalla picciolezza dell'urna, capace appena di una fanciullina d'in su i quattro anni. Rimane adunque che siano le due Chiese, quella degli Ebrei dal lato di S. Pietro a destra e quella dei Gentili dal lato di S. Paolo a sinistra.

Le dottrine esposte tendono principalmente a stabilire la personificazione della Chiesa. Ora vediamo particolarmente quella dei Profeti e degli Apostoli.

Sia legge comune che il Profeta e l'Apostolo non si trovano mai altrimenti vestiti che di tunica e di pallio: la penula caratterizza i farisei, come il pallio affibbiato sul petto è insegna propria dei sacerdoti e dei Pontefici. I monumenti cristiani hanno dato ai soli Vescovi il pallio sacro, e sogliono dare la dalmatica ai diaconi, come si è dimostrato a suo luogo.

Al Profeta egualmente che all'Apostolo conviene il tenere e il leggere un volume; e però le sole circostanze della composizione ci dovranno guidare a riconoscere qual dei due personaggi si è voluto rappresentare. Con la Vergine madre futura o attuale dell'Emmanuele sarà un Profeta; col Dio incarnato e operante prodigi sarà un Profeta, la cui presenza serve per richiamare alla mente dello spettatore quanto predisse e che egli vede avverato. Con la Samaritana, simbolo della Chiesa dei Gentili, e con la Susanna o con la Chiesa perseguitata, il Profeta che legge o addita, rivelerà il senso profetico di quella rappresentanza.

V'è una composizione particolare toccata da noi di sopra dove il personaggio siede e legge standogli presenti una o più donne, uno o più uomini. Questa scena talvolta è secondaria, tal altra è principale sulla fronte dei sarcofagi. Coloro che sono versati nello studio dell'antichità ricorderanno sui marmi sepolcrali composizioni simili a queste, ma di argomento profano. Sono retori o poeti che sedendo leggono o recitano avendo innanzi a sè, e talvolta anche dietro la sedia, una donna che ascolta appoggiata col gomito su di una colonna. Ricordo di aver veduto in Palestrina un bassorilievo che doveva formar la fronte di un sarcofago. In esso un giovine siede ritenendo un volume svolto ma ripiegato nella sinistra e parla con la destra; dinanzi a lui è una donna e dietro la sedia ve n'è un'altra: questa ha incrociati i piedi e appoggia il gomito alla spalliera della sedia; il suo capo è cinto del diadema e fregiato da due penne. La distinzione posta fra le due donne dimostra l'intenzione dell'arte che la prima non si prenda per Musa, qual è la seconda, alla quale sono date per caratteristica le due penne, come in altri marmi una o più Muse portano tal propria insegna. Non v'è quindi alcun argomento a dir Muse quelle donne che non ne portano i distintivi. Il mio parere si è, che la donna predetta sia una personificazione dell'*agora* o sia dell'assemblea; altri invece ha pensato alla musa Erato o alla personificazione della filosofia: ma pare che a torto; perocchè avviene talvolta di trovare accanto a questa donna un uomo in abito di filosofo cinico, e questi è che veramente, come ho dimostrato di sopra, rappresenta la filosofia. Stanno adunque insieme l'agora che esprime in generale

il corpo del popolo e la filosofia che ne rappresenta in particolare l'anima; cioè quella parte nobile che il governa. A tale composizione possiamo ora mettere di rincontro quella che l'arte cristiana con leggiero scambio ha fatta sua: gli esempi che ne abbiamo stanno insieme raccolti nelle Tavole 370, 3, 4; 371, 1, 2. Ivi (Tavola 371, 5) si trova anche un sarcofago che non oso dire di argomento cristiano, ma ve l'ho introdotto a solo scopo di confronto. La distinzione propriamente consiste in ciò che nella imitazione dell'arte cristiana dove l'uomo siede, la donna che sta dinanzi all'uomo sedente non è atteggiata sempre da orante, ma il comun delle volte è in atto di persona ammantata che ascolta. In tutti i sarcofagi sacri o profani dove si vede scolpito nel centro questo soggetto, parmi indubitato che nè il filosofo nè la donna che ascoltano siano il protagonista, ma sì quegli soltanto che siede e o parla o legge. Non si può quindi dire che un tal sarcofago fosse destinato nè a quel filosofo nè a quella donna che stanno separatamente alle due estremità. Indi consegue che ambedue si debbano prendere nel senso di figure allegoriche. E allegorico sarà del pari anche l'uomo assiso che legge, se le circostanze il persuadono: nel qual caso i buoni riscontri da noi allegati ne convincono essersi voluto esprimere un Profeta che predice, ovvero un Apostolo che evangelizza.

Ma vi è un bassorilievo, dove a detta di un moderno scrittore (*Roma Sott.* tom. I, tav. XXX, 5, pag. 344) « un giovane palliato con volume in mano e sedente certamente ascolta le lezioni di una musa o di un filosofo, che (quando il marmo era intero) gli stava dinanzi poggiato ad una stela od altro fulcro, come si vede in moltissimi bassirilievi sepolcrali. V. IAHN, *Socrate e Diotime, Ann. Inst.* 1841, pag. 272 e segg. » La qual descrizione a me pare incompiuta e però erronea non per altro se non perchè avendo quel giovane la destra elevata, già dimostra che egli non ascolta la musa o il filosofo, ma parla (vedi la nostra Tav. 395, 1), non altrimenti che il Socrate il quale non ascolta, ma, come il medesimo ch. Autore aveva già riconosciuto a pagina 294, parla mentre la musa « l'ascolta e guarda con gesto meditativo appoggiata ad un pilastro. »

L'arte che vuol rappresentare il personaggio assiso in atto di parlare a gente che l'ascolta, pone questo in atteggiamento meditativo e non lo fa gestire, fosse pur anche un fanciullo colui che parla, come in un marmo del Museo Campana, dove il fanciullo siede in cattedra ed ha a destra una donna che appoggiata al pilastro l'ascolta, e a sinistra un'altra donna che porta in mano un libro e uno stilo. Il Prost, che l'ha pubblicato nelle *Mém. des Antiq. de France,* 1852, tom. XXVII, pl. II, ha ben compreso che questa seconda donna è una musa.

In tutte le rappresentanze dove un personaggio siede in cattedra e parla ad altre persone che in piedi l'ascoltano, non si è ancor veduto che il posto principale diasi ad una donna: solo nell'arte cristiana non ha guari se n'è avuto un esempio in un sarcofago di Siracusa (Tav. 365, 1, 2). Ma ivi non si tratta di una persona terrena e mortale; è invece un'allegoria, come ho dimostrato di sopra, dove anche avverto che non è la Vergine Madre.

Nella Chiesa primitiva non sarebbe mai venuto in mente a veruno di porre in trono la Madre di Dio sola e senza il suo divino Infante, per accogliere in cielo le anime e metterle in possesso della beatitudine, quando si combatteva l'eresia dei Colliridiani che tributava alla Vergine gli onori divini (EPIPH. *Haeres.* 79, pagg. 447-450), quantunque i teologi di ogni età concedono al suo patrocinio ed alla sua mediazione maggior valore ed efficacia di quella degli Angeli e Santi tutti, i quali ella supera in santità e ne è Signora e Regina.

CAPITOLO QUINTO

LA SAPIENZA, LA CONCORDIA, LA DANZA, IL SONNO, IL SOGNO, LA MORTE

La miniatura della Genesi di Vienna, che ho stampato nella Tavola 112, 2, rappresenta a destra i primi passi di Adamo e di Eva fuori del paradiso terrestre. Essi però non vanno soli, ma con loro si è accompagnata una donna di più alta taglia, vestita di tunica cilestre e di pallio rosso. Il Lambecio pensò, e non a torto, che questa donna fosse aggiunta come per essere loro di guida e di conforto (*Bibl. Caes. comm.* tom. III, 1776, pag. 7, ed. Kollar): *maxime notabilis est persona illa muliebris caeruleo et purpureo vestitu induta, quae Adamum et Evam tanquam solatii causa extra Paradisum comitatur:* ma egli non andò più oltre, nè cercò definire chi fosse. Comunque sia, ingiusto è il biasimo del Reumanno (*Biblioth. Acroam.* pag. 62), il quale prima di chiamare stolida quella pittura doveva sapere che l'arte al pari della poesia e della prosa suole fare classico e solenne uso delle personificazioni. Giustamente adunque il Montfaucon e il D'Agincourt vi riconobbero una personificazione, quantunque diversamente tenessero, opinando il primo per la Penitenza e il secondo (*St. dell'Arte,* tom. IV, pag. 176, ed. Prato) per la Consolazione. Ma noi cercando qual persona mai possa essere qui rappresentata a conforto dei due progenitori, non diremo poter essere la Penitenza, nè la Consolazione, affetto a questa materialmente opposto, che accompagni fuori del soggiorno beato quella infelice coppia; sibbene la Sapienza, della quale scrive Salomone (Sap. X, 1, 2), che prese in custodia il primo uomo, e il trasse da quel suo peccato e gli diè forza di superare ogni diffidenza della sua salute: *Haec illum qui primus formatus est a Deo pater orbis terrarum, cum solus esset creatus, custodivit, et eduxit illum a delicto suo et dedit illi virtutem continendi omnia:* Αὕτη πρωτόπλαστον πατέρα κόσμου μόνον κτισθέντα διεφύλαξεν καὶ ἐξείλατο αὐτὸν ἐκ παραπτώματος ἰδίου, ἔδωκέ τε αὐτῷ ἰσχὺν κρατῆσαι ἁπάντων· e aveva detto più addietro (IX, 18, 19) che la Sapienza insegnò la via dritta, e ciò che piace a Dio, e così l'uomo per la Sapienza fu salvo. Non par quindi dubbio che il greco pittore abbia introdotta in questa scena la Sapienza rappresentandola come custoditrice del primo uomo e guida nel sentiero della salute. Noi troveremo una seconda volta la Sapienza se ci lasciamo guidare dal medesimo libro di Salomone per interpretare uno dei quadri a musaico in S. Costanza (Tav. 204, 4). Una donna stassi a sedere dinanzi ad una casa e parla con alcuni giovani giunti allora a farle visita. Questa è la Sapienza, della quale si legge che chi ne va in cerca non dovrà stentare e travagliarsi molto, perchè la troverà assisa dinanzi alla sua casa (Sap. VI, 15): *Assidentem enim illam foribus suis inveniet:* e si farà loro vedere sulla via con bontà e piacevolezza (*ib.* v. 17).

Altrove (PROV. VIII, 34) questa Sapienza chiama beato colui che per udirla veglia di buon mattino e l'attende ogni dì all'uscio di casa: *Beatus homo qui audit me et vigilat ad fores meas quotidie et observat ad postes ostii mei:* Μακάριος ἀνὴρ ὃς εἰσακούσεταί μου, καὶ ἄνθρωπος, ὃς τὰς ἐμὰς ὁδοὺς φυλάξει, ἀγρυπνῶν ἐπ' ἐμαῖς θύραις καθ' ἡμέραν.

In quella guisa che abbiam veduto di sopra la Sapienza aver preso il posto di mezzo guidando Adamo ed Eva alla salute, un'altra donna tiene il posto medesimo fra lo sposo e la sposa, nell'atto che essi congiungono le destre. Cercasi ora conoscere qual concetto questa figura rappresenti; e una tal dimanda si fa non tanto per la cosa medesima di che si tratta, quanto perchè rappresentanze uguali si vedono usate nell'arte profana, e fa d'uopo bene stabilire se v'ha differenza di significato. Noi sappiamo di fatti che i pagani imaginarono una Giunone, che dissero *Pronuba,* e un'altra che chiamarono *Cinxia,* e un'altra che appellarono *Iuga,* ma neanche ci è ignoto che essi posero fra i due sposi un simulacro che si appella *Iuno Concordia Aug.* in un marmo di Verecunda dell'Africa, dedicatole da L. Properzio Marziale per la salute di Giulia Domna e di Caracalla insieme regnanti (RÉNIER, *Inscr. de l'Alg.* 1429). Sul denaro del triumviro monetale Mussidio Longo la Concordia ha il capo velato e cinto di sfendone, come appunto si suol figurare Giunone. E se ciò si è fatto, non vi è ragione di accusare l'arte cristiana di culto idolatrico, se per avventura vediamo talvolta una donna che insieme abbraccia i due coniugi, non essendo necessario spiegarla per Giunone, mentre può benissimo tenersi per la Concordia, la quale non deve esprimere altro che l'unione dei loro animi e forse anche la pace che regna fra loro. Perocchè fu già notato da Severiano di Gabali, nella omelia recitata in Costantinopoli l'anno 401, che i pittori solevano di frequente adoperare questa Concordia, dipingendola in mezzo a due Re, o a due fratelli, volendo significare essere le loro volontà insieme concordi. Or ciò che era costume frequente a quei tempi per indicare la pace e concordia degli animi fra due Re, due Imperatori, o due fratelli cristiani, perchè non si potrà estendere a quella concordia che deve essere tra i due sposi? Che certamente ciò si sia fatto, noi ne abbiamo la prova sulle monete, ove si vede una donna che l'epigrafe dichiara esser la Concordia fra Antonino Pio e Faustina, fra Elagabalo e Aquilia Severa, seguendo poi a leggersi *Concordia* ove gli Augusti stringono le destre alle loro consorti, ovvero, come in un suggello da me una volta posseduto, dove sono i busti di due coniugi che si riguardano e fra loro invece della imagine si legge il nome: CONCORDIA. Ma ecco il notissimo testo di Severiano (*int. opp.* CHRYSOST. tom. III, pag. 140, ed. MONTF.): *Sicut frequenter fieri videmus ubi regum vel fratrum tabulae depinguntur, ut inter utrosque unanimitatis declarentur insignia, artifex pictor foeminae habitu post tergum utriusque Concordiam statuit, quae brachiis suis utrumque complectens, indicet, quod hi, qui videntur corporibus separati, sententiis et voluntate conveniant: ita nunc Pax Domini media assistens et utrumque nostrum gremio palpante connectens, discreta corpora in unum convenire animum ulnis iungentibus docet* (1). La Concordia adunque, com'è da Severiano de-

(1) Questo *gremio* di cui parla Severiano è appunto il seno che fanno le braccia, *gremius*, ἀγκάλη (CHARIS. *Excerpta*, pag. 552, ed. KEIL), e però di Gesù crocifisso disse S. Crisologo (*Serm.* 108), che *pectus porrigit, offert sinum, gremium pandit.* Mons. Cavedoni (*Bull. arch. napol.* 1858, pag. 138) col dubitare non si debba in Severiano leggere piuttosto *gremio palpitante*, mostra di non aver inteso il senso nel quale l'antica versione dal greco testo di Severiano prende la voce *gremium.* I tipi delle monete dal Cavedoni citate, nelle quali pensa sia espressa la Concordia, neppur corrispondono nei particolari con la descrizione predetta. Quella donna che sta talvolta dietro il trono imperiale dove seggono insieme gli Augusti regnanti, non li congiunge con le sue braccia ed ha inoltre le ali che alla Concordia non sono attribuite da Severiano, e neanche le sono date nei monumenti ov'è indubitatamente rappresentata. L'epigrafe CONCORDIA AVGG della moneta di Teodosio descritta dal Banduri non prova che la figura alata sia la Concordia, perocchè, se ciò fosse, quella medesima figura attorno alla quale in alcune medaglie si legge CONCORDIA, in altre invece non si troverebbe denominata VICTORIA. Quella epigrafe dunque non riguarda la figura; e ciò si può dimostrare anche da quelle monete nelle quali si legge CONCORDIA AVGG, sebbene ivi un solo Augusto sia rappresentato. Nelle monete di Valentiniano I, al quale si deve l'introduzione di questo tipo della donna alata stante dietro il trono imperiale, non si è letto finora CONCORDIA, sibbene VICTORIA AVGG, quantunque ivi i due Augusti reggano di conserto il globo del mondo.

scritta, si vede espressa in un marmo di Villa Ludovisi (Tav. 361, 1) con le braccia sulle spalle dei due coniugi che si stringono le destre: ma v'è inoltre dinanzi a lei e fra i due coniugi il gruppo di Amore e Psiche. Psiche sta a sinistra di chi guarda, che è a dire dalla parte della sposa, e Amore a destra ov'è lo sposo. Suole spiegarsi per Amore e Psiche quel gruppo ove un fanciullo nudo e alato abbraccia e bacia una fanciulla, dal cui dorso spuntano due ali di farfalla. Nella favola degli amori di Cupidine con la fanciulla denominata Psiche niente vi ha che alluda a queste ali di farfalla, ma può avervi dato origine la comunanza di nome fra la Psiche e la farfalla, che dai Greci con tal nome, ψυχή, si appella. Ciò a pieno dimostra, che coloro i quali composero questo gruppo non ebbero altro intento che di rappresentare figure allegoriche, essendo la Psiche con le ali di farfalla simbolo dell'anima già sciolta dai lacci terreni e fra gli amplessi dell'amore cosmico. E però per essere un tal gruppo di funebre significato, vedesi spesso a tal fine adoperato nelle sculture dei sepolcri. L'arte sembra avere notato talvolta questo simbolo, qual simbolo funebre, ripudiata ogni allusione alla favola dei filosofi pagani relativa alle origini delle anime umane. In simil guisa l'arte si serve degli eroti con le fiaccole rovesce a dinotare il tramonto della vita, cioè il sonno della morte; di che si hanno esempi a bastanza nei pochi monumenti giunti fino a noi (Tavv. 297, 1, 2; 299, 2; 339, 1). L'Amore che unisce le teste dei due sposi prende, sopra un vetro graffito in oro (Tav. 197, 6), luogo della Concordia; ma quando porta la fiaccola accesa e sta innanzi ai due coniugi che si danno la mano, come sopra due sarcofagi, l'uno di Villa Ludovisi (Tav. 362, 2), l'altro di Concordia (Tav. 362, 1), questo erote è Imeneo, simbolo del coniugio. Ma queste rappresentanze allegoriche tolte in prestito dalla scuola di quei tempi cedono di gran lunga all'arte cristiana, che ebbe una creazione sua propria: dappoichè considerando essa il matrimonio essere da Dio, pose fra i coniugi un messaggero celeste, quale il vediamo nel memorabile marmo del Puy (Tavola 398, 1) presedere all'atto col quale S. Giuseppe prende con sè la sua Sposa. E considerando che nella legge evangelica il matrimonio è sacramento instituito da Cristo, pose fra i coniugi Cristo medesimo nell'aureo che rappresenta il matrimonio di S. Pulcheria con Marciano, intorno al quale si legge l'acclamazione FELICITER NVPTIIS (Tav. 482, 6). Lo stesso Signore in una bella lamina d'oro pendente come gioiello da una collana (Tav. 479, 4) presiede agli sponsali di un personaggio di nome Igieno che stringe la mano della sua sposa, chiamata Aforide: dove perchè l'intervento di Cristo institutore significa la grazia da lui conferita in quel sacramento, vi hanno scritto di sotto alla imagine di Cristo ΘЄ8 XAPIC in luogo del nome suo proprio.

I vetri cristiani sogliono rappresentare in luogo di Cristo il nome di lui scritto nel campo di mezzo ai coniugi, ovvero vi figurano una corona, simbolo della grazia e della gloria promessa a quelli che cristianamente vivono nel matrimonio; il qual pensiero leggesi ancora espresso nell'acclamazione che si fa agli sposi: VIVATIS IN DEO ET CRISTO, o sia *ἐπὶ τῇ χάριτι τοῦ Θεοῦ τῇ δοθείσῃ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ* (I Cor. 1, 4).

Frequente è l'uso che fanno gli artisti cristiani della Vittoria, che ora assiste gl'Imperatori, ora gl'incorona, e quando solleva cortine facendo onore alla memoria dei defunti, quando porta nelle mani la palma e la corona o, invece della corona, un cartello sul quale, come in un marmo africano, si legge: A DEO DATVR VICTORIA. Non è però mai adoperata nell'arte cristiana in senso anagogico: la mano di Dio e lo Spirito sono sempre quelli che in tal senso porgono la palma e la corona: la Vittoria e la Virtù militare, se incoronano, non esprimono che sensi terreni ed umani.

Della sacra Danza, OPXHCIC, abbiamo un solo esempio ed è nel codice di Cosma indicopleuste, edito dal D'Agincourt, ma per metà, perchè delle due figure danzanti che esse sono, egli ne pubblica una sola. Sono dunque due donzelle diademate,

vestite di tunica cinta, ἐν χρῷ, assai corta, che arriva appena a mezz'anca, ed è priva affatto di maniche, come la indossano le *ierodule* (Welcker, *ad Philostr. Imag.* II, 1, pag. 402). Esse intrecciano insieme un ballo stando innanzi a Davide e fra i cori di cantori da lui instituiti, agitando a tondo sul loro capo il piccol pallio gonfio dal vento (Vedile incise nella Tav. 146, 1).

Il Sogno, detto dai Greci Μορφεύς, perchè appunto avviene a chi dorme di vedere ed udire ciò che soltanto è un fantasma del suo cervello, si dice anche ὄναρ, che Esichio definisce per fantasma apparente in sonno, καθ' ὕπνον φαντασία, ebbe i suoi proprii attributi diversi da quelli che rappresentarono il Sonno. Nella cattedra di S. Massimiano a Ravenna (Tav. 420, 1) Faraone dorme sul proprio letto e ha dinanzi a sè un uomo barbato e con le ali, che porta una fiaccola accesa nella sinistra e una lamina posata a guisa di penna sulla fronte invece delle due ali alle tempie: egli veste una tunica succinta, e parla: ivi presso sono le quattordici vacche che rappresentano il Sogno. Quando la Scrittura dice che Dio ovvero l'Angelo han parlato in sogno, l'arte non ha per costume di figurare il Sogno, ma pone Iddio ovvero l'Angelo che parla e l'uomo (Tavv. 125, 1; 398, 1; 417, 3) che talvolta dorme, talvolta è in quell'attitudine nella quale ei sogna di trovarsi (Tavv. 212, 1; 217, 1).

Un giovanetto alato, che stando in piedi dorme con le braccia conserte e appoggiate ad una fiaccola rovescia; ed ha un piede all'altro sovrapposto e il capo alquanto inclinato, è propriamente imagine del Sonno; ma si è adoperato a significare la Morte in prima dai Gentili, ed è citato fin dai tempi dello Spanhemio (*ad* Callim. pag. 459, Utraj. 1697) il monumento di Orestilla che fe' scolpire questa imagine, com'è da me descritta, alla tomba di suo fratello Q. Cecilio Feroce, e le aggiunse la dedica: SOMNO ORESTILLA FILIA (Grut. 304, 9). Gli artisti cristiani copiarono talvolta questa imagine, come dimostrano gli esempi che se ne hanno in due sarcofagi del Camposanto di Pisa citati di sopra, nei quali il Sonno porta un serto funebre, qual solevasi appendere alle tombe ad onore del defunto. La Morte fu anche dai pagani, come ho avvertito, detta sonno, ma sonno di ferro, perpetuo, eterno, ed è antico fra loro l'uso della voce *cubare, requiescere, adquiescere, quiescere* (*Sylloge, inscr. lat.* nn. 796 etc. 1409, 1428, 2219, 2220, 2222) nelle epigrafi funebri. Ma l'idea di riposo e di sonno ebbe presso i cristiani un senso dommatico e di troppo diverso: imperocchè con essa si espresse la credenza nella resurrezione dei corpi, come ha notato anche il Dausque nelle note alla Orazione 34 di S. Basilio di Seleucia (pag. 304, ed. Voss.). Dopo che fu piantata la croce, scrive S. Basilio di Seleucia (*Hom.* 25), la morte è divenuta un sonno: σταυροῦ γὰρ παγέντος. ὕπνος ὁ θάνατος... τὴν δὲ μετὰ Χριστὸν τελευτὴν ὕπνον οἶδεν οὐ θάνατον. Oltre alle imagini simboliche del fanciullo alato che dorme appoggiato alla fiaccola rovescia, l'imagine della Morte è rappresentata da un fantasma cadaverico di color verdastro nel codice di Cosma (Tav. 143, 2), poichè i Greci dicono ὁ θάνατος di genere mascolino ciò che i Latini col femminino *mors*; e questo giovane non ha verun proprio attributo da quello in fuori del predetto colorito della sua pelle. Egli è involto a mezzo in un pallio angusto, ed ha sembiante assai lurido e tristo.

La personificazione che qui abbiamo veduta denominarsi θάνατος non esprime se non in confuso l'idea astratta di ciò che si dice separazione dell'anima dal corpo. Ma la Scrittura quando parla del luogo ove vanno a prendere stanza i mortali dopo il trapasso, suole distinguere l'Inferno o sia il sotterraneo ove son deposti i corpi, dall'Inferno o sia dall'oscuro e profondo ricettacolo delle anime. Il simulacro adunque che rappresenta il luogo della sepoltura dicesi θάνατος e dagli Ebrei מות, e il limbo o ricettacolo delle anime si appella ᾅδης dai Greci e שאול dagli Ebrei. Negavano i Dottori cattolici, oggi il negano parimente tutti (vedi Gesen. *Thes.* pag. 1348), che lo *sceol* fosse il ricettacolo dei corpi, contro i quali, e principalmente contro il Bellarmino, scriveva il Suicero (*Thes.* pag. 88) sostenendo

che l' ᾅδης dinoti nella Scrittura il sepolcro: *Non moramur Bellarminum et alios pontificios qui hoc proterve negant: nec etiam sollicite in ea loca Scripturae inquirimus in quibus haec huius vocis significatio occurrat: multi hoc praestiterunt ante nos.* Qual sia il linguaggio dei SS. Padri l'esamineremo appresso. Ciò che importa qui di sapere si è, che allorquando trattasi di risurrezione, quantunque essa riguardi l'uomo come composto, e però non appartenga nè al corpo nè all'anima finchè son separati, ma da che si ricongiungono insieme nell'individuo chiamato a vita novella; nulladimeno secondo il nostro modo di apprendere ella si suol riferire immediatamente al corpo che diciamo esser risuscitato. Ma il vero è che il corpo non risuscita se dal suo ricettacolo l'anima non esce a vivificarlo di nuovo. Inoltre essendo l'anima immortale, allorchè si parla di morte, questa non si attribuisce se non al corpo, e però tutto il linguaggio figurato dei Padri, del quale il Suicero abusa, non riguarda direttamente che il corpo, di cui si dice che è morto e risuscita. In terzo luogo nel proprio linguaggio non si dice che il corpo discende nel sepolcro, ma sì che vi è portato e deposto; all'anima invece si attribuisce il discendere: onde quando si legge che Gesù discese agl'inferi, e che l'*Hades* ne fu spaventato: ὅν τινα καὶ αὐτὸς ὁ ῞Αδης ἔπτηξεν (*ex formula fidei in Conc. Constant.* a. 359; Socrat. lib. II, cap. 41; Sozom. lib. IV, cap. 29: cf. S. Athanas. *De Synod.* pag. 905), non altro si deve intendere se non che l'anima di lui santissima discese nell'*Hades,* o sia nel ricettacolo delle anime, εἰς τὰ καταχθόνια κατεληλυθότα, secondo le proprie parole della formola sopraccitata; laddove del corpo dicesi quivi medesimo che fu sepolto, θαφέντα, *sepultus est.*

Ora è tempo di passare dalla personificazione delle idee astratte a quella degli esseri spirituali, dichiarando in qual modo fu rappresentato Dio e in qual altro le sostanze incorporee.

CAPITOLO SESTO

DIO UNO E TRINO

La personificazione di Dio è impossibile, scrive S. Pasquale I Papa (*Epist.* ed. Pitra, *Iur. Eccl. Gr.* II, xv), perchè non ha quantità, nè figura visibile, e non è circoscritto: *Ἀδύνατον γὰρ εἰκονίζεσθαι τὸν Θεὸν τὸν ἄποσόν τε καὶ ἀνειδῆ καὶ ἀπερίγραπτον.* Non si può dipingere nè rappresentare la natura divina, *θεοῦ φύσιν ἀδύνατον ἱστορῆσαι καὶ ζωγραφῆσαι*, dice S. Gregorio II Papa, e così insegnano i SS. Padri, i testi dei quali vedi raccolti dal Petavio (*De Incarn.* lib. XV, cap. 14), ed altri altrove. Cercasi adunque se Iddio si è manifestato mai agli uomini dando segno di sua presenza per mezzo di alcuna forma umana, onde l'arte possa in simil guisa rappresentar quella figura, quel segno da lui assunto. E in ciò non v'ha alcun dubbio: sì concorde è la dottrina dei Padri che Iddio sia apparso ai Patriarchi e ai Profeti sotto umane sembianze: il dissenso sta soltanto in questo, che i Padri anteriori al Concilio di Nicea, alla sentenza dei quali soscrive anche Prudenzio (*Apotheos.* vers. 9 seqq. *post praef.*), tengono che tutte le teofanie dell'antico Testamento si debbono attribuire alla persona del Verbo in riguardo alla futura incarnazione, che però *τυπικαὶ θεοφάνειαι* dal Damasceno si appellano (*De orthod. fide,* lib. III, cap. I, pag. 170); laddove altri Padri e Dottori opinano, che quel simulacro d'umana figura abbia talvolta rappresentato Dio uno e trino; e certamente S. Paolo (Act. XXVIII, 25) afferma che lo Spirito Santo parlò ad Isaia (VI, 9), e S. Giovanni (Ioh. XII, 38) invece, citando il luogo medesimo, dice che quel personaggio sedente sul trono, veduto dal Profeta Isaia, era Cristo. Di modo che è forza conchiudere coi Dottori cattolici, che Isaia vide sotto umane sembianze Iddio e le tre divine Persone: *Dominum Deum,* come nota S. Agostino, *et tres in Deo personas;* onde dir si potesse con verità da S. Paolo che vide lo Spirito Santo, e da S. Giovanni che vide Cristo. Nondimeno il S. Dottore medesimo, credo per ovviare all'eresia allora crescente degli Antropomorfiti, che attribuivano corpo umano a Dio, S. Agostino, dico, dichiara che non era lecito dipingere nelle chiese Dio Padre in umana forma (*De fide et Symbolo,* cap. 7): *Nec ideo tamen quasi humana forma circumscriptum esse Deum Patrem arbitrandum est, ut de illo cogitantibus dextrum aut sinistrum latus animo occurrat, aut idipsum, quod sedere Pater dicitur, flexis poplitibus fieri putandum est, ne in illud incidamus sacrilegium, quo execratur Apostolus eos, qui commutaverunt gloriam incorruptibilis Dei in similitudinem corruptibilis hominis: tale enim simulacrum Deo nefas est christiano in*

templo collocare. E, prima anche di S. Agostino, a questo penso che mirassero i Padri di Elvira con quel sì disputato canone, nel quale in apparenza sembrano vietare tutte le pitture nelle chiese: e il desumo da ciò, che nel secondo inciso di quel canone esplicativo del primo essi limitano di fatto quelle pitture vietate al solo oggetto del culto e dell'adorazione, che è Dio: *Ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.* Del resto nella Chiesa non si tenne mai come illecito il dipingere o scolpire la visione di Isaia e di Ezechiele, e neanche di rappresentare il Padre, il Figliuolo e lo Spirito Santo con tre figure umane, quantunque generalmente gli artisti diretti dai loro pastori siano stati soliti, volendo rappresentare la Trinità, di adoperare per la persona del Padre la mano che ne significa la potenza; e però, scrive S. Isidoro di Pelusio, gli antichi ponevano la mano in atto di coronare i Re della terra, dichiarando in tal guisa ogni lor potestà essere da Dio (*Ep.* 111, pag. 161): *οἱ ζωγράφοι σώματα ποιοῦντες τὰ ἀσώματα χεῖρα γραφεῖν ἐπιχειροῦσαι μόνην στέφουσαν τῶν τῆς γῆς βασιλευόντων τὰς κορυφὰς, ἵνα δείξωσιν οὐρανόθεν αὐτοῖς τὴν ἀρχὴν δεδόσθαι.* Per la persona dello Spirito Santo posero la colomba, sotto la qual forma erasi egli compiaciuto apparire sulle rive del Giordano. Riesce adunque singolare il bassorilievo Lateranense, che rappresenta nella creazione tutte tre le divine Persone in umana forma; ma non per ciò deve parer riprovevole, quasichè esso ne induca a credere, ciò che è erroneo, esservi delle operazioni in Dio relative ad un termine estrinseco, le quali siano proprie di ciascuna Persona e non comuni a tutte. Imperocchè fa d'uopo sapere, che operando Iddio per l'intelletto e la volontà, che sono attributi della Divinità, indi segue che ogni operazione di lui *ad extra* sia comune a tutte le divine Persone. Ogni apparizione dunque, ogni visione, ogni voce di Dio si deve intendere, dice S. Gregorio di Nissa (*contra Eunomium,* lib. I) che sia insieme del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Indi deriva che quando i SS. Padri esprimono la relazione *ad extra,* insieme con le relazioni *ad intra,* dicono che il Padre, a modo di esempio, crea pel Figlio nello Spirito Santo, significando in tal guisa la relazione di origine delle tre Persone e in pari tempo l'unità di azione. Parimente è loro modo di dire che il Padre opera pel Figlio e per lo Spirito Santo, come sue braccia e sue mani; non essendo nè proprio modo, nè propria elezione in ciascuna separatamente delle divine Persone.

Ciò non vieta pertanto che la Scrittura e i Padri non attribuiscano alcune operazioni a ciascuna Persona divina come speciali e proprie: e però è d'uopo spiegare in questo luogo come ciò facciano, affinchè non paia che dicano cose contrarie a quanto abbiamo esposto.

È dunque da ricordare che, quantunque ciascuna Persona divina sia Dio, e tutte e tre le divine Persone siano un solo Dio, non pertanto non avviene che ciascuna Persona sia l'altra, perchè le relazioni di una persona all'altra sono opposte fra di loro e proprietà relative non assolute: ond'è che il Padre non è il Figlio, e lo Spirito Santo non è nè il Padre nè il Figlio. Ma poichè il Figlio procede dal Padre per l'intelletto, e lo Spirito Santo procede dal Padre e dal Figlio per la volontà, al Padre è proprio di essere principio, al Figlio di essere la sapienza sussistente, e allo Spirito Santo di essere l'amore del pari sussistente. Per tal motivo divenuta essendo la potenza un attributo personale del Padre, come la sapienza del Figlio, la bontà dello Spirito Santo, ne segue che quantunque Dio operi per l'intelletto e la volontà assoluta, nondimeno gli effetti sensibili della potenza alla prima Persona si approprino, e della sapienza e della bontà alla seconda e alla terza Persona separatamente. Ma ciò non toglie che un attributo medesimo sotto rispetti diversi non si possa appropriare a ciascuna delle tre divine Persone, e però che la creazione, a modo di esempio, la quale al Padre come principio si attribuisce, non si approprii anche al Figlio come sapienza per la quale Iddio crea, e allo Spirito Santo come bontà con la quale Iddio crea; stante che l'opera

sua è effetto d'amore, il quale allo Spirito Santo si attribuisce per un'affinità speciale che ha l'amore col suo carattere personale.

Dalla qual dottrina anche deriva che i SS. Padri parlando della creazione, al Padre attribuiscono la volontà, al Figlio l'operazione, allo Spirito Santo la perfezione o sia la santificazione della creatura; al Padre, per modo di dire, il comando; al Figlio e allo Spirito Santo l'esecuzione dell'opera.

Tal è la dottrina e la tradizione costante dei SS. Padri che ho voluto qui esporre, essendo essa il fondamento della interpretazione da darsi al bassorilievo Lateranense predetto, e della quale feci uso già, quando l'interpretai la prima volta, opponendomi a quei moderni scrittori laici che la falsavano; le spiegazioni dei quali a ragione chiamai assurde e contrarie alla dottrina e alla perpetua tradizione della Chiesa. Il qual mio giudizio fu di poi confermato dal P. Giovanni Franzelin allora professore pubblico di teologia nel Collegio Romano e poi Cardinale, con quella teologica scienza di che è riconosciuto maestro. Vengo ora alla rappresentanza del sarcofago Lateranense.

Federico Spanhemio aveva sentenziato, che fra i cristiani non vi furono mai imagini di Dio e della SS. Trinità, non solo nei primi tre secoli, ma neanche per molti secoli dopo i canoni Eliberitani (*Opp.* tom. II, pag. 714): *Dei invisibilis vel S. Trinitatis picturae nullae unquam fuere apud christianos multis etiam post Eliberitanos (canones) saeculis.* Noi abbiamo spiegato di sopra in qual senso si debba intendere questa impossibilità di rappresentare Dio, sostenuta dai Dottori e dai SS. Padri, e insieme abbiamo dimostrato che, come non ripugna che Dio si manifesti agli uomini per mezzo di segni e forme sensibili, così non fu impossibile agli antichi di figurarlo. E se la sua sostanza e natura non possiamo dipingere, perchè, come parla S. Pasquale I Papa (PITRA, *Iuris eccl. Graec.* II, XI), qual imagine si farà di Dio invisibile e incorporeo? *τοῦ γὰρ ἀοράτου καὶ ἀσωμάτου θεοῦ τίς ἂν γένηται εἰκών*; e perchè, secondo il detto di S. Gregorio II Papa, noi non lo conosciamo: *ἐπειδὴ οὐκ οἴδαμεν τίς ἐστιν*, e perchè, siccome nota S. Niceforo (*Disp. cum Leone armeno*, ed. COMBEF., *Manip.*, pag. 172), non lo vediamo: *πῶς γὰρ γράψομεν ὃ τοῖς ὀφθαλμοῖς οὐ γινώσκομεν*; Nulla però osta che rappresentiamo quel segno o figura sensibile, per la quale ha fatto manifesta la sua presenza. Consta poi, come scrive S. Giustino (*Apol.* I, n. 63), che il Verbo di fatto si manifestò a Mosè e ai Profeti in forma di fuoco e di umana ma non material figura: *διὰ τῆς τοῦ πυρὸς μορφῆς καὶ εἰκόνος ἀσωμάτου τῷ Μωσεῖ καὶ τοῖς ἑτέροις προφήταις ἐφάνη*: e nel dialogo con Trifone (pag. 128) afferma che il Verbo si fe' vedere in forma d'uomo e come un Angelo, e sotto sembiante di fuoco: *ὡς ἀνήρ, καὶ ἄγγελος, καὶ ἐν πυρὸς δόξῃ... ἀποδέδεικται.* Or poichè Dio, uno e trino, si mostrò ai Profeti in umana forma, e questa a Dio è attribuita nel linguaggio scritturale; così non deve fare stupore l'intendere che le tre umane figure scolpite nel sarcofago Lateranense siano le tre Persone divine. Ivi i tre personaggi predetti sono con quest'ordine disposti e in questo modo collocati.

Il primo a vedersi cominciando da sinistra, è un uomo barbato, ma ha testa calva fin oltre al vertice, e la fronte rugosa: egli è vestito di tunica e di pallio e sta in piedi in aria tranquilla dietro la sedia sulla quale è assiso il secondo personaggio egualmente vestito, ma di forme vigorose, sì nei tratti del volto, come nei folti e ben nutriti capelli. Questi alza la mano con due dita spiegate, che è gesto di chi parla, ma non ha dinanzi che un uomo disteso supino sul terreno e nudo, il quale, come morto, ha le braccia accostate ai fianchi. Il terzo personaggio ancor esso in piedi come il primo, guardando in volto ad ambedue, ha posta la mano sul capo di una donzella nuda che è volta a lui di schiena ed ha le braccia accostate ai fianchi in quella guisa che l'uomo disteso a terra come morto. Il soggetto è adunque la creazione. Adamo è rappresentato nell'estasi, Eva non pertanto si vede già formata del tutto e in atto di

essere perfezionata dalla grazia. Sono queste prolessi in uso dell'arte anche profana, come ho notato a suo luogo. Il testo della Genesi dice (Genes. II, 21, 22): *immisit ergo Dominus Deus soporem in Adam: cumque obdormisset, tulit unam de costis eius et replevit carnem pro ea et aedificavit Dominus Deus costam, quam tulerat de Adam, in mulierem.* L'artista non ha rappresentato il Verbo in atto di modellare Adamo come si vede espresso in un sarcofago di Campli (Tav. 399, 5), o che il perfeziona come si ha in un sarcofago di Aire, (Tav. 301, 3), nè in atto di modellare Eva come in un frammento di Napoli (Tav. 396, 2), ma in atto di parlare; dacchè egli è Verbo e il suo parlare è operare. Quel personaggio che impone la mano sul capo della donna è la persona dello Spirito Santo che la santifica, e tanto il Verbo quanto lo Spirito Santo operano secondo i loro attributi, presente il Padre, come principio e unica volontà col Figlio e lo Spirito Santo. I SS. Padri e dietro di essi i teologi assegnano al Figlio, che è la sapienza del Padre, l'esecuzione, seguendo le norme della Scrittura che dice del Verbo: *Omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est;* allo Spirito Santo, che è la bontà, la perfezione dell'opera. Queste analogie sono, è vero, non altro che nostri modi d'intendere e spiegare l'operazione *ad extra* di Dio uno e trino, ma fondati sul linguaggio della S. Scrittura, che così esprime l'ordine di comunicazione della natura divina e della relazione del Padre al Figlio e allo Spirito Santo, e nella perpetua tradizione dei SS. Padri che non fa luogo citar qui, essendone registrati già i passi nei trattati.

Non seguirebbe al certo la tradizione della Chiesa nè la dottrina teologica chi volesse sostenere che, in questa rappresentanza, il Padre siede ed opera la creazione, il Figlio spiega la sua protezione coll'imporre la mano, il che non è un attributo personale, se non supposta l'operazione, essendo proprio di colui che ha operato vegliare alla conservazione dell'opera sua, mentre lo Spirito Santo se ne sta ozioso dietro la sedia, senza che abbia nulla da fare che gli sia proprio; se non che v'è chi afferma che egli stando ivi *soffia,* cioè crea l'anima, mentre il Padre crea il corpo di Adamo, e il Figlio protegge Eva, che per conseguenza si dovrà supporre già creata, mentre il Padre e lo Spirito Santo stanno in atto di creare Adamo: di che si scorge a prima vista l'incongruenza. Le così dette prove di questa spiegazione saranno addotte ed esaminate ben tosto: ma qui fa d'uopo avvalorare la nostra spiegazione con un indizio gravissimo datoci dallo scultore. Questo è (e l'ho fatto altra volta notare) l'aperto carattere che ha dato al Padre facendolo semicalvo e a fronte rugosa, laddove alle altre due Persone ha egli dato chioma folta e vigore di membra. Questo carattere salta, per così dire, agli occhi, e non è possibile negarlo: ond'è che l'autore della opposta spiegazione si sforzò di attenuarne il valore, e anche, se era possibile, distruggerlo, insinuando « a non cercare così per minuto delle arie dei volti e dei capelli più o meno folti. » Il che, com'è chiaro, muta l'argomento; perocchè altra cosa è dire, fronte semicalva, fronte priva di capelli sin oltre al cucuzzolo, e altro è dire, men folti capelli: e quanto alle arie dei volti chi non vede che una fronte rugosa per età non è carattere proprio di figure maschie e virili? Ovvero, chi è che ignori essersi dato alla vecchiezza l'epiteto di rugosa, come uno dei più sensibili distintivi? Veniamo all'esame delle prove, il quale noi faremo perchè il crediamo utile a conoscer meglio il valore delle ragioni che hanno convinto l'avversario, e perchè vi è forse chi non può rendersi conto da sè dei motivi che noi abbiamo di rigettarle.

La Persona sedente in cattedra sembra essere stata al moderno interprete la seconda pietra d'inciampo. Ha dunque detto che ivi siede il Padre, perchè, oltre alla convenienza, che egli dice somma, di far sedere il Padre, la cattedra ha di proprio l'esser velata, cioè episcopale; e si sa che il Padre è considerato come Vescovo da S. Ignazio Martire, il Figlio e lo Spirito Santo come diaconi, avendo egli scritto secondo l'antica versione (*ad Trallianos,* § 3): *Similiter quoque omnes revereantur diaconos*

ut Iesum Christum, sicut et episcopum qui Patris typum gerit. Devesi al Bottari l'essersi il primo attaccato a questa tela di ragno, ma egli se ne è servito solo all'uopo di provare che quella persona, la quale riceve le offerte di Abele e Caino, sia il Padre. Prima però di servirsi con troppa fiducia dell'autorità del Bottari, conveniva esaminarne i fondamenti; il che se si fosse fatto, sarebbesi veduto che essa fondavasi sull'arena. Il testo citato non può servire a questo intento, se andiamo al fonte che è in greca lingua, e fu dichiarato dai dotti corrottissimo e insanabile: *Mendosissimus locus,* dice il Cotelier, *multos exercitatos habuit.* Eccolo: *Ὁμοίως πάντες ἐντρεπέσθωσαν τοὺς διακόνους ὡς Ἰησοῦν Χριστὸν ὡς καὶ τὸν ἐπίσκοπον ὄντα υἱὸν τοῦ Πατρός.* La versione antica citata di sopra, dalla quale solo si ricava il senso voluto dal Bottari, col sostituire che essa fa *τύπον* a *υἱὸν*, è quella del codice Laurenziano, pubblicata dal Vossio, e si vede che l'interprete l'ha raffazzonata a suo modo coll'aiuto d'altro testo greco più ampio, il quale si giudica spurio, perchè interpolato: perocchè da quello soltanto poteva egli cavare *τύπον*, per metterlo in luogo di *υἱὸν*, che non gli rendeva alcun senso. La vera via a correggere il passo corrotto doveva esser quella di confrontarlo con altri luoghi delle epistole di questo santo Martire, ove raccomanda le stesse cose e quasi coi termini medesimi: il che con lode ha fatto lo Smith e col sussidio di altra antica versione diversa da quella edita dal Vossio, che dice: *Cuncti similiter revercantur diaconos, ut mandatum Iesu Christi, et episcopum, ut Iesum Christum, Filium Patris.* Però dovrassi restituire il testo greco in questo modo: *Ὁμοίως πάντες ἐντρεπέσθωσαν τοὺς διακόνους, ὡς [ἐντολὴν] Ἰησοῦ Χριστοῦ, καὶ τὸν ἐπίσκοπον, ὡς Ἰησοῦν Χριστὸν, ὄντα υἱὸν τοῦ πατρὸς.* Essendo quindi scomparsa dal testo di S. Ignazio quella idea di Padre Vescovo, e di Figlio e Spirito Santo diaconi, imprestatagli dall'antico interprete vossiano, svanisce anche l'appoggio che il seguace del Bottari vi ha incautamente cercato. Ciò è quanto basta per rispondere al Bottari e all'oppositore, che non ha allegato se non il testo di S. Ignazio. Ma dovendosi considerare l'asserto da sè, dir si deve che veramente questa idea di paragonare la Trinità alla Gerarchia, se non è di S. Ignazio, trovasi non pertanto nelle *Costituzioni Apostoliche,* lib. II, cap. 26 (cf. Mansi, *Suppl. ad concil.* Labb. tom. I, pag. 3), dove il Cotelier osserva che questo ed altri scrittori prima dei tempi di Ario possono aver dette alcune cose *innocenter et minus caute;* e però non ci par giusto che questa idea prevalesse nel secolo di Ario in un artefice che ci si vanta dall'oppositore come gran teologo. Nel resto l'argomento della sedia velata non tiene, essendo falso che la sedia velata diasi ai soli Vescovi, e ce ne porge un esempio il medesimo bassorilievo che l'adopera nel piano inferiore, ove vi fa sedere la Vergine: ma se valesse e se veramente S. Ignazio fosse l'autore di quel confronto, noi avremmo potuto dire ancora che l'argomentar così non provava nulla per escludere il Figlio, da che non è egli forse che è chiamato *Ἐπίσκοπος, Episcopus,* da S. Pietro (I, II, 25), come ben nota il P. Franzelin (*De Deo Trino,* pag. 215, sec. ed.), e che da S. Paolo è detto più e più volte *Ἀρχιερεύς, Pontifex* (Hebr. II, 17; III, 1; IV, 14; V, 10). Quanto poi alla somma convenienza che segga il Padre, noi non ve la vediamo, perchè, passi pure che queste convenienze si sarebbero dovute osservare nel caso di un bassorilievo che rappresentasse le tre divine Persone di fronte ad intento di culto, ma qui, ove tutt'altra mira ha avuta il teologo artefice, altre leggi ha dovuto egli seguire che quelle della convenienza. E dico « passi pure », perchè il Figlio, che è l'increata Sapienza, neanche in tal caso si potrebbe rappresentare in piedi. La ragione si è il sapersi che la cattedra è simbolo della dottrina, e però diciamo che essa conviene propriamente al Figlio; ond'è che, a nostro modo d'intendere, e usando il linguaggio dell'Ecclesiastico, Iddio creatore invece siede sulla sedia e sul trono della Sapienza (Eccli. I, 8): *Unus est Altissimus Creàtor omnipotens et rex potens et metuendus nimis sedens super thronum illius (Sapientiae) et dominans Deus.* Ei pare che il concetto sia quello che si ricava facilmente studiando l'intera composizione del sarcofago. Perocchè vedendo il Verbo

rigeneratore nel piano inferiore in seno alla Madre, tosto saremo condotti quasi per mano a vedere nel piano superiore il Verbo creatore, e scopriremo nella santificazione di Eva, per mano dello Spirito Santo, un tipo dell'Eva novella sua sposa riparatrice. L'hanno questa convenienza veduta e concordemente predicata tutti i teologi, quando cercando il motivo della Incarnazione del Verbo, dissero essere stata somma convenienza che quella persona medesima la quale aveva da principio creato l'uomo, lo creasse di nuovo ora che aveva per colpa di Adamo perduta la vita eterna: ed è a tal proposito degno di esser trascelto un passo dalla relazione dei preti e diaconi di Acaia, perchè assai limpido. Dicon essi al capo V essersi il Verbo incarnato: *ἵνα ὁ τοῦ Θεοῦ υἱὸς, ὁ πρώην ποιήσας τὸν ἄνθρωπον, ζωὴν τὴν αἰώνιον ἣν ἀπώλεσαν οἱ ἄνθρωποι διὰ τοῦ Ἀδὰμ ἑτοιμάσῃ*: affinchè il Figlio di Dio, che prima aveva creato l'uomo, apprestasse agli uomini quella vita eterna che avevano perduta per Adamo. Lo scopo dello scultore fu dunque di esprimere nel piano superiore il Verbo creatore e lo Spirito Santo santificatore di Eva, e nell'inferiore la Vergine Sposa dello Spirito Santo e Madre del Verbo rigeneratore. La presenza del Padre non essendo necessaria, se fu da lui aggiunta, non doveva perciò guastare il concetto. D'altronde egli le ha tutte e tre fatte intervenire con quegli attributi che sono lor proprii, secondo la dottrina cattolica; e conobbe sì poco la somma convenienza che si oppone, che potendo egli rappresentare in piedi tutte e tre le Persone, senza veruno scrupolo ne ha messa una a sedere, e non quella a cui non doveva attribuire la creazione, ma il Verbo, seguendo con ciò le istruzioni della scuola artistica, la quale assegna il luogo e l'atteggiamento più comodo e opportuno a quel personaggio che fa da protagonista della composizione. Il posto di mezzo, a modo d'esempio, è il posto di onore, ma vi possono essere altri motivi di convenienza, pei quali diasi il posto di mezzo, non dico siccome si dà a coloro che sono menati prigioni dai famigli del tribunale, ma come si fa da coloro che vogliono essere uditi da un terzo che hanno preso per arbitro della questione, ed al quale perciò danno il posto di mezzo: il che vediamo essere accaduto a Minucio, che ce l'ha raccontato nell'Ottavio (pagg. 28, 29, ed. Orzel, 1672) con le parole: *Nec hoc obsequii fuit aut ordinis aut honoris sed, ut arbiter, ut utrique proximus, aures darem et disceptantes duos medius segregarem.* Il sedere è proprio della potenza, e questa si attribuisce al Padre; ma la cattedra essendo simbolo della sapienza, e creando il Padre per la sua sapienza, era conveniente che il Verbo o sia la Sapienza creatrice si assidesse in quella cattedra. E basti di ciò: vediamo gli altri argomenti che, se stiamo all'asserzione dell'oppositore, dovrebbero essere stringenti: ma ci pare che sieno tutt'altro.

Dice in prima che il gesto di parlare, che caratterizza la persona sedente, è attributo del Padre il quale proferisce il *Verbum*. Ma, buon Dio, che ha da fare qui l'eterna generazione del Verbo, mentre si vuole dall'artista scultore figurare la creazione di Eva? Quel personaggio sedente, dice l'oppositore per terzo argomento, par proprio che stia dicendo *faciamus*, e si sa che dai teologi questo *faciamus* è attribuito al Padre. Ma i teologi sanno ed insegnano che il decreto *faciamus* ha per termine la volontà di Dio, e qui si tratta della operazione *ad extra*. Il decreto *faciamus* si attribuisce al Padre come a principio, ma è comune a tutte e tre le divine Persone; laddove l'operazione *ad extra* è dai teologi attribuita al Verbo *per quem facta sunt omnia*. Di più, quando il Padre dicesse *faciamus*, parlerebbe alle divine Persone, e l'artista se avesse voluto ciò esprimere, si sarebbe mostrato poco perito dell'arte sua disponendo così dietro le sue spalle una delle due Persone a cui parla, e l'altra davanti sì, ma distratta, intenta essendo a guardare la Persona stante dietro la cattedra, e non badando punto a quella Persona che si pretende stia in colloquio con essa.

Afferma finalmente l'interprete, che se l'artista avesse dato gli attributi di maggior età al Padre, gli si potrebbe rimproverare di aver voluto risuscitare l'eresia di Ario, il quale poneva il Figlio

e lo Spirito Santo creati in tempo dal Padre e non coeterni con lui. Ma questa parmi una sofisticheria. E perchè non potrebbe dirsi altrettanto attribuendo a lui solo la maggior distinzione di sedere e quella di farla da Vescovo con le due Persone che la fanno a suo avviso da diaconi? Intendiamo bene che l'arte non ha altro modo di significare uno che dicesi padre, e lascia al teologo il dichiarare che esso è chiamato con tal nome perchè è principio, dal quale per generazione eterna procede il Figliuolo.

Rimossi tutti gli ostacoli che abbiamo uditi e letti, riman chiaro che volendo l'artista esprimere la creazione di Eva, e bastandogli a ciò la sola persona del Verbo, al quale la Scrittura e i SS. Padri attribuiscono ogni operazione relativa alle creature, e la parola, dappoichè opera con essa: *φέρον ἅπαντα τῷ ῥήματι τοῦ στόματος αὐτοῦ*, come scrive S. Basilio di Seleucia (*Hom.* 26) glossando il luogo di S. Paolo (Hebr. I, 3): *τῷ ῥήματι τῆς δυνάμεως αὐτοῦ*; ha nondimeno voluto che vi fossero insieme le altre Persone, e però gli è stato mestieri distribuire le attribuzioni: nel che fare ha perfettamente espresso il linguaggio dei SS. Padri e, non alterando il gruppo principale del Verbo, la recente formata donna ha dato a santificare allo Spirito Santo, di cui è proprio il perfezionare e il santificare; e il Padre, del quale è proprio di esser principio, ha espresso presente, cioè in atto di volontà concorde.

A me pare inoltre che l'autore di questa sì preziosa rappresentanza siasi proposto di mostrare il Verbo non essere creatura del Padre, come bestemmiavan gli Ariani, ma uguale al Padre, e Dio come il Padre, e gli abbia perciò data l'operazione comune al Padre e allo Spirito Santo. E che questo sia stato il suo scopo, posso dedurlo anche da un'altra particolarità finora non avvertita da veruno, ma di somma importanza. Perocchè nel figurare la stella che ha guidato i Magi e che ho dimostrato nel libro dei simboli essere simbolo di Cristo, il nostro artefice non l'ha rappresentata col solito globo raggiante di luce, ma in sua vece ha egli rappresentati tre globi schierati un dopo l'altro orizzontalmente sopra il divino Fanciullo. Nel che fare non può di certo aver avuto l'intento di esprimere l'Evangelo, che non nomina se non una stella, ma, secondo che ho insegnato nel canone del senso figurato, per uno scopo dommatico; ciò fu, e parmi evidente, per dimostrare che Cristo, del quale i SS. Padri dicono essere apparso ai Magi sotto le sembianze della stella, era insieme Persona divina come il Padre e lo Spirito Santo, cioè Dio vero e Figliuol di Dio vero. E questa interpretazione parmi si confermi a maraviglia, se la mettiamo a confronto di quella che danno i SS. Padri ai tre Angeli apparsi ad Abramo, i quali significarono Dio uno e trino, ovveramente come intende Prudenzio, Cristo Dio uno e trino (*Apoth.* pag. 85, vers. 28 seqq. ed. Dressel):

Hoc vidit princeps generosi seminis Abram
Iam tunc dignati terras invisere Christi
Hospes homo, in triplicem numen radiasse figuram.

Essendo stato detto che Dio e le tre Persone si rappresentano in umana figura, fa ancor d'uopo sapere se v'è alcun mezzo da distinguere quando è figurato Iddio in quelle sembianze, ovvero alcuna delle divine Persone. E allorchè la sacra Scrittura dà alla Divinità apparsa in sembiante umano il nome di Angelo, o se nol dice espressamente, questo senso si ricava dal contesto ovvero dal confronto dei luoghi paralleli, è necessario conoscere qual norma si debba seguire nella interpretazione, per giudicar rettamente se l'artista abbia voluto rappresentare un Angelo, ovvero alcuna persona della Trinità, ovvero Iddio. A sciogliere la questione bisogna richiamare la dottrina dei SS. Padri e Dottori, i quali spiegano in due modi l'apparizione dell'umana figura che dicesi in pari tempo Dio ed Angelo. Può l'Angelo, dicon essi, chiamarsi Dio, di cui è ministro e in cui nome parla, e può ancor essere che Iddio medesimo si manifesti per mezzo di una forma sensibile, che Angelo si appelli: *Assumpta creatura,* scrive S. Agostino, *quae vocaretur angelus, in usum rei praesentis.* Ma è un errore dello Schleusner (*Lex. N. Test.* I, v. Ἄγγελος) il dire che

Iddio Padre, avanti al quale Cristo (Luc. XII, 8, 9) confesserà i suoi seguaci, siasi chiamato Angelo da S. Matteo là dove riferisce il discorso medesimo tenuto da Cristo (X, 32, 33). Perocchè i due luoghi allegati hanno qui, come in tanti altri passi già avvertiti dai commentatori, un senso complessivo, affermando Cristo che quelli che l'avran confessato davanti agli uomini, egli confesserà davanti a Dio Padre e agli Angeli suoi. Per converso è nel senso allegato che S. Stefano (Act. VII, 30) chiama Angelo quel personaggio che apparve a Mosè nel rovo del Sina, e che ivi (vv. 31, 32) e nell'Esodo (III, 6, 7, 15, 17, ecc.) si appella Signore e Dio dei padri suoi, cioè di Abramo, d'Isacco e di Giacobbe. I commentatori tengono comunemente che questo Angelo fosse il Verbo sotto le apparenze della umanità futura; e però sarà bene spiegarlo in tal significato: ma non potrà condannarsi quell'artista che in luogo dell'Angelo, che dovrebbe essere imberbe, rappresenti un personaggio barbato, qual si figura la persona del Verbo.

A me par quindi doversi ricorrere alla norma stabilita di sopra coll'autorità di S. Agostino, che non v'è alcuna ripugnanza in Dio e neanche nella persona del Padre di assumere le apparenze virili, ovvero quelle di un Angelo, come niuna ve ne è di fatto che Dio e il Padre si servano del ministero angelico per mostrarsi ai mortali. La dottrina quindi che vieta di riconoscere Dio, ovvero il Padre, quando nel sacro testo si legge che apparve un Angelo, potrà solo aver luogo tutte le volte che non è questione di nome, ma di fatti ripugnanti agli attributi della persona del Padre, cioè quando la Scrittura dice che da Dio fu mandato un Angelo.

Alla indicata dottrina fa d'uopo ricorrere e tenerlà presente tutte le volte che trattasi di determinare una manifestazione divina narrata nella Scrittura: ma non è men necessario sapere quali siano le leggi che seguono gli antichi artisti nelle personificazioni di Dio e degli Angeli. Perocchè sembra certo che Iddio non mai siasi rappresentato in questa classica età, se non in sembiante dell'uomo perfetto, e però non mai altrimenti che barbato. Dalla qual legge non si eccettua mai neanche il Verbo, se non a riguardo della futura incarnazione; che però vedesi bene spesso un personaggio giovanile ed imberbe sostituito in luogo del Verbo, dove si vuol meglio determinare quale Persona intendasi rappresentare, o si cerca per tal via richiamare il senso profetico di quel biblico racconto. È per altro sempre lecito all'arte il sostituire il mandante al mandato, Iddio all'Angelo, quantunque il sacro testo espressamente dichiari che Iddio si servì del ministero di un messaggero celeste.

Con tale norma non esiteremo a riconoscere Iddio in quel personaggio barbato che nel medesimo bassorilievo Lateranense citato di sopra si rappresenta in atto di tenere la mano sul capo di Abacucco, quantunque nella Scrittura si legga che egli fu portato dall'Angelo del Signore (Dan. XIV, 33, 35, 38); e questa interpretazione ci si confermerà dal confronto del bassorilievo Bresciano (Tav. 323, 2), ove una mano celeste porta Abacucco pei capelli, non altro significandosi dagli antichi per la mano sporgente dalle nuvole, che la mano di Dio.

Lo Spirito Santo pare non siasi giammai espresso in forma umana fuori del consorzio delle altre Persone. Il simbolo che il rappresenta è la colomba: Questa dottrina ci è confermata dal bassorilievo di Aire (Tav. 298, 3), ove un personaggio imberbe, cioè il Verbo nelle sembianze della incarnazione futura, tenendo in mano il volume, stende la destra sul capo di Adamo, per santificarlo, come dimostra l'atteggiamento e la simbolica colomba sospesa in alto.

CAPITOLO SETTIMO

GLI ANGELI, I SERAFINI, I CHERUBINI

Non si può dire con certezza qual tipo scelsero i primi artefici cristiani per rappresentare gli Angeli. L'Arcangelo Raffaele, che si vede in una pittura del cimitero di Trasone (Tav. 73, 2), e l'Arcangelo Gabriele, che a mio avviso è dipinto nel cimitero di Priscilla (Tav. 75, 1) come celeste messaggero dinanzi alla Vergine, non hanno alcun carattere particolare che li distingua, non i lunghi ed inanellati capelli, non le ali, non il nimbo; e però il Cardinal Borgia (*De cruce velit.* pag. 99 nota) a ragione rimprovera il Bottari che (tom. III, pag. 3) chiama Angeli i due giovani nudi e alati, che reggono la cartella epigrafica di Netilenia e di Emilio nel cimitero di Priscilla (Lupi, *Epit.* tab. 8, 51). Fu certamente questa una distrazione del Bottari, da che egli alla pagina 141 rettamente afferma che gli antichi non diedero le ali agli Angeli. Le pitture mitriache di Pretestato (Tav. 495, 1) copiano dalle pitture cristiane anche questo tipo primitivo dello spirito celeste, quando rappresentano senz'ali l'Angelo buono che introduce Vibia al convito dei Beati.

Niun altro monumento abbiamo finora fra le pitture della Roma sotterranea che rappresenti alcun Angelo. Le narrazioni della Genesi, dell'Esodo e di Giosuè messe in musaico nella Basilica Liberiana sono forse i monumenti più antichi, dopo le pitture cimiteriali, che ce li rappresentino: ivi essi già si mostrano ornati di nimbo. Tuttavia questo indizio non potrà servire di norma per assegnare un'epoca anteriore alle sculture nelle quali questo distintivo del nimbo manchi: stante che gli scultori possono averlo omesso perchè d' imbarazzo alla composizione, come i pittori talvolta omettono or una delle ali (Tav. 211), ora amendue.

Il più antico monumento che dia le ali agli Angeli se non è quello dell'anno 400 come falsamente credette il Borgia (nel luogo citato) attribuendo a tal tempo quello di S. Agata Maggiore in Ravenna (Tav. 234), rimane che si abbia nel musaico dell'arco trionfale posto da Papa Sisto III in S. Maria Maggiore (Tavv. 212, 213). Ivi però ne sono privi gli Angeli della navata di mezzo (Tavv. 315, 3; 221, 1). Nè Papa Celestino, nè Papa Siricio ve le hanno adoperate nel fare in musaico il simbolo evangelico di S. Matteo (Tavv. 208, 210).

Esse per altro sono loro attribuite nella Scrittura. Leggiamo nell'Esodo (XXV, 20) che Iddio prescrisse si rappresentassero i due Cherubi *expandentes*

alas, e così nei Profeti sono sempre descritti. Però non sarà in senso metaforico, se si legge in Daniele (IX, 21) che l'Arcangelo Gabriele volò: *Ecce vir Gabriel, quem videram in visione a principio, cito volans, tetigit me,* e S. Giovanni racconta nell'Apocalisse (XIV, 6), che vide un Angelo il quale volava per mezzo il cielo: *Vidi angelum volantem per medium caeli.* Coerentemente a queste profetiche visioni gli Atti di S. Cecilia narrano che l'Angelo veduto da Valeriano aveva ali con fulgide penne e volto raggiante come fiamma: *Angelum Domini pennis fulgentibus alas habentem et flammeo aspectu radiantem;* e quando Massimo afferma con giuramento di aver veduto le anime dei Martiri Tiburzio e Valeriano portate dagli Angeli, dice che essi Angeli le portavano, volando: *Angeli remigio alarum suarum ferebant ad caelos.* E così gli Atti apocrifi del martirio di S. Bartolomeo editi dal Tischendorf (*Act. Apostolor. apocr.* cap. 7, Lipsiae 1850) narrano che apparve un Angelo del Signore, splendente più che il sole, e alato: *ἐφάνη ἄγγελος Κυρίου λάμπων ὑπὲρ τὸν ἥλιον, ἐπτερομένος.* Gli artisti cristiani da principio si astennero dal rappresentare gli Angeli colle ali: di che non potendo noi addurre per motivo che ignorassero quei passi della Scrittura ove gli Angeli fingonsi alati, dobbiamo piuttosto credere che l'abbian fatto a disegno, volendo evitare nelle pitture cristiane un tipo tanto comune ai genii ed alle simili personificazioni gentilesche.

Nelle pitture cimiteriali e nei musaici le tuniche e i pallii degli Angeli sono di color bianco, il qual colore al Nazianzeno pare che stia bene ad essi, come a purissimi spiriti, essendo, dic'egli, il bianco e il chiaro simbolo della mondezza (*Orat.* XXIII, pag. 409): *εἴπερ ἀγγελικὸν ἡ λαμπροφορία, καὶ ἡ φαιδρότης, ὅταν τυπῶνται σωματικῶς, σύμβολον οἶμαι τοῦτο τῆς κατὰ τὴν φύσιν αὐτῶν καθαρότητος.* Sembra però che in Oriente siasi usato di vestirli anche di porpora; perocchè si legge negli Atti del Concilio Niceno II (*Act.* V, ed. Labbe, pag. 1022 seg.), che Giovanni Vescovo di Gabali nella città dell'ariano Severo Vescovo di Antiochia narrava essersi costui ai tempi di Giustino I posto più volte a persuadere il popolo nella Basilica dedicata a S. Michele, che gli Angeli dovevano vestirsi di bianche vesti e non di porpora: *οὐδὲ τὴν ἀγγέλων τιμὴν ἀλώβητον εἴασε, τὸ πλῆθος ἐπειρᾶτο πείθειν ἐν αὐτῷ πολλάκις τῷ ἱερῷ τοῦ ἁγιοτάτου Μιχαὴλ, ὑπὲρ τοῦ μὴ ἀλουργὰ τοῖς ἀγγέλοις ἱμάτια προσήκειν, ἀλλὰ λευκά:* e dice che ciò faceva non per altro, se non perchè cercava metter dissenso fra i suoi uditori; nel nuovo Testamento gli Angeli appaiono vestiti di bianco; e quando si fanno vedere alle donne che cercano il corpo del Signore nel sepolcro, dice S. Giovanni (XX, 12) che erano in bianche vesti: *ἐν λευκοῖς, in albis;* e allorchè apparvero agli Apostoli e discepoli, che erano stati testimoni dell'ascensione, e tuttavia stavano ivi guardando in cielo, scrive S. Luca (Act. I, 10), che si mostrarono loro *in vestibus albis, ἐν λευκοῖς;* e così vestiva quell'Angelo, del quale scrive S. Matteo (XXVIII, 3), che aveva l'aspetto di folgore e le vesti bianche come neve, onde Sedulio (V, 331) cel descrive fiammante nel volto e insigne pel niveo manto (v. 328):

Flammeus aspectu, niveo praeclarus amictu.

Finalmente quell'Angelo che apparve a Cornelio in Cesarea (Act. X, 30) era *in veste candida, ἐν ἐσθῆτι λαμπρᾷ.* Con tutto ciò S. Dionigi Areopagita considera le vesti angeliche siccome partecipanti del fuoco, al qual elemento le paragona la Scrittura, allorchè descrive in Ezechiele e in Daniele il trono di Dio e i misteriosi animali che lo circondano, dicendo che le loro vesti son lucide e di fuoco perchè essi hanno la lor sede in cielo, fatti beati da quella luce che splende intelligibilmente e intellettualmente (*De cael. hier.* cap. 15): *τὴν μὲν γὰρ φανὴν ἐσθῆτα καὶ τὴν πυρώδη, σημαίνειν οἴομαι τὸ θεοειδὲς κατὰ τὴν πυρὸς εἰκόνα, καὶ τὸ φωτιστικὸν διὰ τὰς ἐν οὐρανῷ λήξεις, ὅπου τὸ φῶς, καὶ τὸ καθόλου νοητῶς ἔλλαμπον καὶ νοερῶς ἐλλαμπόμενον.* Io vo considerando che può ben essere nata da ciò in Oriente l'idea di vestir S. Michele di rosso, perocchè questo colore tiensi essere il color del fuoco, dicendo il medesimo S. Dionigi ove parla

dei cavalli dell' Apocalisse *(loc. cit.): ἐρυθρῶν τε (ἵππων), ἐπεὶ καὶ τὸ πῦρ ἐρυτρόν*; ma senza ciò, il vocabolo greco *λαμπρὸς*, avendo il senso di splendido, appellativo conveniente del pari al color rosso e al color bianco, può essere avvenuto che la locuzione *ἐν λαμπρᾷ ἐσθῆτι* siasi presa da taluni per color di porpora, nel qual senso di certo scrisse S. Luca (XXIII, 11) che Erode pose indosso a Gesù una splendida veste, *περιβαλὼν αὐτὸν ἐσθῆτα λαμπράν*, dacchè S. Marco ci spiega che fu veste di porpora (XV, 17): *ἐνδύουσιν αὐτὸν πορφύραν*. E si aggiunga che l' interpretazione medesima danno al *λαμπρὰ* del citato passo di S. Luca, le versioni Siriaca, Araba e Persiana, laddove l'Etiopica segue piuttosto la Volgata, che traduce *veste alba*, *vestibus albis*. Cosma, quasi contemporaneo di Severo d'Antiochia, nel quadro del Giudizio (Tav. 153, 2) pose gli Angeli in tunica di verde azzurro e in pallio giallo e diede loro ali di color verde.

Vi hanno dei monumenti che rappresentano gli Angeli a piè nudi, ma d'ordinario l'arte dà loro le solee, o sia i sandali. S. Dionigi, che pur li dice figurati a piè nudi, aggiugne che gli hanno inoltre forniti di ali, il che egli ricava probabilmente dalla versione dei Settanta (EZECH. I, 7), ove parlandosi dei quattro simbolici animali mostrati in visione al Profeta si legge: *καὶ πτερωτοὶ οἱ πόδες αὐτῶν*: e cerca dell'uno e dell' altro particolare i simbolici sensi. Fa però maraviglia che non parli egualmente delle ali agli omeri, avendoci ben dichiarata la natura e il significato dell' ala, che è quello di levare in alto. Scrive adunque così: « I piedi alati si danno loro dalla teologia, a fin d' indicare l'anagogica celerità e la celeste loro natura, e il continuo muoversi e levarsi in alto: *διὸ καὶ ὑποπτέρους ἡ θεολογία τοὺς τῶν ἁγίων νοῶν ἐσχημάτισε πόδας· τὸ γὰρ πτερὸν ἐμφαίνει τὴν ἀναγωγικὴν ὀξύτητα, καὶ τὸ οὐράνιον*. Le quali proprietà convenendo a più forte ragione alle ali che spuntano dagli omeri, il suo commentatore Pachimere vi ha aggiunto del suo la menzione di queste ali e il lor significato, scrivendo: « la leggerezza del moto che viene dalle ali degli omeri dinota la natura loro agile e spedita, e il non avere ostacolo per levarsi in alto: » *ἡ τῶν περὶ τοὺς ὤμους πτερῶν ἐλαφρία, δηλοῖ τὸ ἀβαρὲς αὐτῶν καὶ κοῦφον, καὶ πρὸς τὸ ἀνωφερὲς ἀνεμπόδιστον.*

La semplice insieme e molteplice sapienza di Dio, dice il medesimo Santo, fa apparir vestiti gli Angeli e dà loro anche a portare arnesi speciali, che dinotino il loro ministero e la dignità: e qui memora la tunica podère e il cinto, la verga, la lancia, la scure, e gli strumenti di geometria e di architettura. Queste apparizioni sono narrate nella Scrittura che anche ce ne rappresenta uno armato di spada (NUMER. XXII, 31), e un altro con in mano il turibolo in atto d' incensare, e un terzo veduto da S. Giovanni (APOC. XIV, 6) con in mano l'Evangelo eterno, ed un quarto con la falce messoria (*ib.* 17, 19); ed è naturale che siansi dipinti gli Angeli qui descritti e altrove con le divise e con gli strumenti particolari; e che sempre si possano dipingere come si mostrarono, fu sentenza di Giovanni di Tessalonica, seguita dal Patriarca Tarasio nel Concilio Niceno secondo. Gli antichi artisti se ne formarono un tipo generale analogo agli storici racconti ed esplicativo di loro natura ed ufficio. Parve dunque che si dovesse attribuire all' angelica natura un sembiante giovanile e splendente e bello; perocchè, scrive S. Dionigi Areopagita, il lor nativo vigore giammai invecchia: *τὴν ἡβῶσαν καὶ νεανικὴν ἡλικίαν, τῆς ἐπακμαζούσης ἀεὶ ζωτικῆς δυνάμεως*: inoltre l'arte diè loro l'aureo nimbo, li vestì di tunica e pallio di color bianco, e feceli coi sandali ai piedi. Indi passò a figurarli con le ali e cinti di un diadema che potrebbe parere adoperato in luogo del nimbo: ma non è così; perchè più tardi si vedono decorati insieme di diadema e di nimbo, che è di color verde, perchè simboleggia la loro dimora celeste. Finalmente si rappresentarono con bastone viatorio, simbolo della incombenza loro affidata, che non deve confondersi con la verga indicata da S. Dionigi, essendo proprio di questa il significare la dignità regale e il governo, *τὸ βασιλικόν, καὶ ἡγεμονικόν*, laddove il bastone invece dinota l'uffizio di messaggere, ciò

che significa il greco vocabolo *ἄγγελος*. Ma la verga regia, o scettro reale, nel nuovo Patto è la croce, come ho dimostrato altrove; e però quando gli Angeli si rappresentano in atto di operare meraviglie, loro si pone in mano la croce, di cui si servono come Cristo, al quale pure si dà questa insegna in luogo della verga. Il bastone viatorio diventa in fine propria insegna di quell'Arcangelo che chiamasi per eccellenza nunzio, perchè annunziò alla Vergine l'incarnazione del Verbo. Lo scudo e la lancia furono attribuiti a S. Michele, il quale si era già mostrato in arme a Giosuè, come Principe della milizia celeste (Ios. V, 13; Tavole 150, 1; 221, 1), e si fe' vedere a S. Giovanni in atto di combattere il dragone infernale, e di averlo trafitto con la sua lancia (Apocal. XII, 7), quale il vediamo figurato sopra un avorio di Lipsia (Tavola 449, 3); ma il vessillo con in cima il trisagio inscritto nel panno è dato insieme ai SS. Michele e Gabriele (Tav. 266). Questi due Arcangeli sono soliti accompagnare il Redentore, compendiando essi soli il corteggio delle schiere angeliche; ma nel musaico di S. Michele di Ravenna (Tav. 254, 1) ove sono cinti del diadema e del nimbo, e l'un d'essi tiene la lancia, e l'altro la spugna in canna, quali strumenti della Passione, sembrano assistere mentre siede in trono e sei Angeli cinti del solo diadema suonano le trombe. Quivi medesimo nell'absida ove Cristo è effigiato con la croce essi due Arcangeli gli fanno corteggio portando la sola insegna del loro uffizio, il bastone. S. Michele vedesi ancora figurato in un greco avorio di rara bellezza (Tav. 449, 2) come Principe col globo sormontato dalla croce nella sinistra e lo scettro nella destra, al quale si appoggia.

Alcuni degli spiriti celesti nella sacra Scrittura sono chiamati con peculiar nome Serafini, altri Cherubini. Dei Serafini si ha menzione nel solo Profeta Isaia, ma dei Cherubini parla il sacro testo fin dalla caduta di Adamo, sia che ivi se ne nomini un solo come intendono i Settanta, sia che debbansi credere più insieme come alcuni Dottori spiegano quel passo (Gen. III, 24), da Dio adoperati alla custodia della via che mena al legno della vita. La descrizione dei Serafini dataci dal predetto Profeta è tale: « Io vidi, dic'egli (VI, 1, 2), i Serafini star intorno a Dio, che sedeva su di alto trono in cielo: ciascun d'essi aveva sei ali: con due di esse si velavano il volto, con altre due il corpo fin giù ai piedi, e con le altre due volavano, cantando insieme: « Santo, Santo, Santo è il Signore Dio degli eserciti, e la terra tutta è piena della sua gloria. » Questa visione è rappresentata da Cosma (Tav. 148, 2), il quale pone che due siano i Serafini, poichè legge: *καὶ ἔκραζον ἕτερος πρὸς τὸν ἕτερον*: e avanti: *ἓξ πτέρυγες τῷ ἑνί, καὶ ἓξ πτέρυγες τῷ ἑνί*. Il testo ebraico però non dice che eran due, bensì che l'uno diceva all'altro, e che *l'uno* e *l'uno* d'essi aveva sei ali, dinotando con tal frase uniformità di tipo in ambedue, e armonia nel canto. Anche S. Girolamo (*Epist.* 18 *ad Damas.* 4) suppone che siano due, dove attesta che prima di lui alcuni eruditissimi interpreti Greci e Latini avevano pensato che l'uno era il Figlio, l'altro lo Spirito Santo: donde indirettamente si deduce che anche costoro, fra i quali è Origene (V. Hier. *in ep.* 84 *ad Pammach. et Ocean.* 3), stimarono che fossero due. Questi Serafini così descritti vedonsi dipinti dal citato Indicopleuste con volto e piedi umani e sei ali, due delle quali coprono interamente le braccia e il corpo fino ai piedi: ma ivi medesimo quando Cosma dipinge il Serafino che, preso con la molla il carbone acceso d'in su l'altare, con esso tocca le labbra del Profeta, gli dà due ali soltanto, e tutti gli attributi che al secol sesto caratterizzano la dignità e l'angelico ministero, diadema e nimbo intorno al capo, ali agli omeri e bastone viatorio in mano. Imagina dunque che il Serafino lasciasse la misteriosa figura e assumesse per quell'atto la comune apparenza di Angelo.

I Cherubi che sono nominati nella Genesi non vi sono descritti; ma, se deve valere la tipica forma che Mosè di poi diede per divino comando ai due Cherubi che pose sull'arca (Ex. XXV, 20; XXXVII, 9), loro si attribuiranno con la intera forma umana

due ali soltanto, in quella guisa appunto che il pittore della Genesi di Vienna (Tav. 112, 2) ci ha figurato quel Cherubo custode della via che mena al legno della vita. I Cherubi di Salomone (III REG. VI, 23, 24) non destano altra idea che di figure umane alate. Ma S. Vittore di Capua stimò che i Cherubi dell'arca e universalmente avessero la testa di bue, onde lasciò scritto (*Spicil. Solism.* I, pag. 274): *Ut Cherubim habens quasi faciem bovis arcae in qua erant lapideae tabulae praeberet obsequium.* Egli opinò così, forse perchè il testo ebraico scambia il כרוב (Ez. X, 14) con שור (*id.* I, 10). In altro luogo ai Cherubi, che dovevano ornare il tempio secondo, nella visione che ne ebbe il Profeta Ezechiele (XLI, 18, 19) si attribuiscono due volti, uno di leone, l'altro di uomo; l'uno riguardante a destra, l'altro a sinistra: *Duasque facies habebat Cherub, faciem hominis ex hac parte et faciem leonis ex alia parte expressam per omnem domum in circuitu.* I commentatori del sacro testo hanno imaginato altre due facce dalla parte opposta; a me però non pare che fosse così, perchè questo è volere che i Cherubi dovessero sempre essersi figurati ad un modo, e ciò è arbitrario; anzi ripugna alla interpretazione speciale che alcuni di loro danno alle quattro teste simboliche, sostenendo il Maldonato (*in* Ez. I, 28) in particolar modo come probabilissima congghiettura, dover esse significare i quattro reami dei Caldei, degli Assiri, degli Egiziani e dei Fenicii di Tiro: il qual significato essendo particolare di quella profezia, relativa, per loro avviso, alle calamità future dei Giudei, non appare perchè debbano averlo dichiarato tipo costante di quelle angeliche sostanze.

Un'altra volta dunque il Profeta Ezechiele (I e IX) vide aprirsi il cielo, e apparirgli una nube splendente come elettro, con quattro figure umane, ciascuna delle quali aveva quattro facce e inoltre quattro ali, due di esse drizzate in alto, due abbassate con le quali coprivano il corpo fino ai piedi, le cui piante avevano rotonde come unghia bovina. A ciascuna testa rispondeva un proprio busto con le due braccia, le cui mani soltanto si vedevano, essendo il resto del corpo coperto, come si è detto, dalle ali dimesse: delle due ali levate poi ciascuna con la sua estremità toccava l'ala estrema del vicino: i volti erano diversi, e vide il Profeta su quei busti un volto umano, un volto di leone, un volto di toro e un volto di aquila. Il testo non dice espressamente se a queste quattro teste e otto braccia e sedici ali rispondessero otto piedi; ma par certo che quattro interi corpi fossero insieme congiunti, se le due ali dimesse velavano i piedi a ciascuno: al che non sembra che abbian posto mente quei commentatori i quali danno due soli piedi e non otto a ciascun Cherubo. Ciò è quanto si raccoglie dal confronto delle due visioni, nella seconda delle quali Ezechiele afferma (X, 15, 20) che le imagini dei Cherubi allora apparse, erano quali le aveva vedute la prima volta presso le rive del fiume Cobar. Il Profeta vide anche con questi quattro Cherubi quattro ruote: ciascuna ruota era doppia e composta in guisa che l'una ruota appariva in mezzo dell'altra. Queste ruote, dice il Profeta, si movevano perchè erano animate (X, 17): *spiritus enim vitae erat in eis;* e sembra ancor dire (*ib.* 12) che avevano corpo, e collo, e mani, e penne, e quattro facce; e aggiugne che tutta la loro figura e il cerchio vedevasi essere coperto di occhi. Vi fu quindi tra i commentatori chi tenne che alle ruote metaforicamente si attribuissero dal Profeta corpo, collo, mani e ali; e il Maldonato pensa che la materia delle ruote fosse quello che dicesi corpo, il collo fosse il barile, le mani fossero i raggi, le ali il cerchio di legno, e quel cerchio che pur ivi si nomina dovesse essere il cerchio di ferro. Altri pensano, e così pare anche a me, che siano invece i Cherubi dei quali parli Ezechiele, e a questi appartengano il corpo, il collo, le mani e le ali, che sembrano darsi alle ruote; nè v'è alcun ostacolo nel testo ebraico, ove si può ben riferire coi Settanta e col parafraste caldeo ai Cherubi quel novero delle parti animali. Invero, poichè i Cherubi con le ruote son congiunti in guisa che nei movimenti giammai le ruote se ne dipartono, indi deriva che il Profeta descrivendo le ruote torna a narrare ciò che aveva già detto

dei Cherubi, anche perchè voleva aggiugnere che i Cherubi (cf. Apoc. IV, 6) e le ruote erano parimente coperti di occhi; della qual particolarità non aveva prima fatto alcun cenno. Iddio diè il nome a queste vive ruote o sia automate e semoventi e le chiamò volubili, גלגל; e di qui forse ebbe origine la ῥομφαία φλογίνη καὶ στρεφομένη, ignea e volubile, che vediamo nella pittura della Genesi di Vienna (Tav. 112, 2) accanto al Cherub, il quale vi è rappresentato, come ho detto, con solo il volto di uomo, e con due ali soltanto. Il Cherub preposto al Paradiso terrestre ci è descritto dall'anonimo che va fra le opere di Giovenco (*Liber in Genesin*, v. 126) in guisa che stia nella fiamma posta da Dio fra il paradiso e i due mortali, e ivi si agiti e ruoti commovendola:

His actis Dominus trepidis dat taedia vitae
Deiectosque procul sacratis dimovet hortis
Obversosque locat medioque eliminat igni
In quo perceleri Cherubin evolvitur aestu
Dum calidus defervet apex flammasque volutat.

L'ufficio assegnato ai quattro Cherubi e alle quattro ruote che inseparabilmente ne seguono i movimenti si è quello di sottostare al firmamento, sul quale è il trono di Dio, e di sostenere quasi veicolo l'ara accesa, o sia il θυσιαστήριον, dal quale un Cherubo toglie uno dei carboni accesi e purifica le labbra d'Isaia (VI, 6), e altri ne prende e li dà all'uomo sacerdotalmente vestito, perchè li gitti sparsamente sopra Gerusalemme, come narra Ezechiele (X, 2). Dio siede sui Cherubi, ed è trasportato dai Cherubi, cioè siede sul trono nel firmamento, sotto del quale è il θυσιαστήριον in forma di carro a quattro ruote coi quattro Cherubi che il menano senza cangiar posto nè voltar mai faccia. Hanno gl'interpreti molto detto intorno al simbolismo di queste figure umane a quattro teste, una delle quali soltanto è d'uomo, le altre sono d'animali principi, il leone tra le fiere selvagge, il toro negli armenti e l'aquila tra gli uccelli del cielo: e quando ci è descritto un Cherubo a due teste, una d'esse è umana, l'altra leonina; le quali figure simboliche vedonsi ancor separatamente con una sola testa che è d'uomo, di leone, di toro e di aquila, non altrimenti che le quattro insieme unite in un corpo solo. È verosimile il senso che comunemente si è dato dai SS. Padri ai quattro Cherubi veduti questa seconda volta dal Profeta Ezechiele, e dipoi dall'Apostolo S. Giovanni (Apoc. cap. IV, 6-9), nei quali riconoscono un tipo profetico dell'indole e virtù dei quattro Evangelisti, che hanno empita la terra della gloria di Dio, manifestando il suo nome agli uomini, che l'hanno riconosciuto e adorato per Dio nel suo Cristo. *Matthaeus, Marcus, Lucas et Ioannes*, scrive S. Girolamo (*Ep.* LIII *ad Paulinum*, § 8), *quadriga Domini et verum Cherubim quod interpretatur scientiae multitudo per totum corpus oculati sunt, scintillae emicant, discurrunt fulgura, pedes habent rectos et in sublime tendentes, terga pennata et ubique volitantia, tenent se mutuo, sibique perplexi sunt et quasi rota in rota volvuntur et pergunt quocumque eos flatus Sancti Spiritus perduxerit:* e altrove (*Epist.* 64, *ad Fabiolam* § 21): *Quattuor Evangelia quae in Apocalypsi describuntur plena oculis et Domini haec radiantia mundum illuminant.*

CAPITOLO OTTAVO

PERSONIFICAZIONE DEGLI ANGELI RIBELLI

OVE ANCHE SI TRATTA DELL'*HADES* E DEL *THANATOS*

Allo spirito che fu a Dio ribelle si è dato dall'arte in prima un corpo analogo a quello che narrasi nella Genesi aver egli assunto quando ingannò Eva; ond'è che sotto il nome di gran dragone e di serpente antico, di diavolo, di satana che inganna tutto il mondo è ricordato nell'Apocalissi (XII, 9): *ὁ δράκων ὁ μέγας, ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος, ὁ καλούμενος διάβολος, καὶ ὁ σατανᾶς, ὁ πλανῶν τὴν οἰκουμένην ὅλην*, ove anche si descrive quel dragone mostro a sette teste e dieci corna, a riguardo certo dei suoi ministri, in atto di voler sommergere la donna e il figlio di lei vomitando contra loro un torrente di acqua. Troviamo ancora nei libri apocrifi dato al demonio l'epiteto di *tricaput* (*Ev.* Nicodemi, *codd. Hal.*) e *tricapita* (id. *cod. Haun. apud* Thilo, *Cod. Apocr.* pag. 729) col quale la favola ci dipinge il cerbero custode dell'inferno. Ma la forma del serpente comune prevalse nella iconografia a significare il tentatore insidioso, e leggiamo che Costantino il facesse rappresentare trapassato dalla punta di una croce in asta e sprofondato negli abissi del mare. Fu parere del Beda, contro al quale scrisse Cornelio a Lapide (*in* Gen. c. 3), che il diavolo scegliesse un serpente a faccia di donna (*ap.* Vincent. Beluac. *Specul. natur.* lib. 30, cap. 68): *Elegit etiam quoddam serpentis genus, ut ait Beda, virgineum habens vultum ut melius deciperet quia similia similibus applaudunt.* Nulladimeno a questo *ὀφεοδαίμων*, come il chiama S. Gregorio di Neocesarea (*in Annunt. Or.* II, pag. 17, ed. Voss.), non fu dato giammai volto umano, come ci farebbe credere il Perret che così lo rappresenta nella pittura XXI del tomo III (*Catacombes de Rome*), la quale ei dice di aver copiata nel cimitero di S. Agnese. Ben si sa che l'idra di Ercole fu talvolta rappresentata con una testa soltanto e a volto umano, e un'idra di simil forma vedesi pure nel codice Vaticano di Virgilio opporsi all'ingresso di Enea nell'antro infernale; donde io credo che togliesse l'idea lo scultore di una lastra di marmo che fa parte del sepolcro di Paolo II, edita dal Dionigi (*Crypt. Vatic.* tav. 73, n. 5), dove si vede il serpe a testa di donna. Poscia il Pontormo introdusse nei dipinti di sacro argomento questa mostruosa figura di che il Borghini gli fa un giusto rimprovero. Vedesi sulle monete di Valentiniano III, di Petronio Massimo, di Maioriano e di Severo III l'Imperatore che ha sotto il piè destro una testa umana dalla quale si stacca il corpo di un serpente a più volute. I numismatici hanno generalmente creduto che al corpo del serpente fosse dato quel capo umano; ma a torto. Perocchè ivi la testa

essendo messa di prospetto e il serpe di profilo, non si può dire che componga un sol corpo. Ciò si osserva anche meglio in un aureo di mia collezione, dove il corpo del serpente, che sta fra la testa umana e il piede imperiale, e il comun delle volte è indistinto, vi si vede assai bene esserne il capo, avendo anche la bocca aperta (Tav. 481 in fine). D'altra parte il facile confronto di questo mostro schiacciato coi rovesci delle monete, ove l'Imperatore che cavalcando tira un colpo di lancia ad un serpente che gli si drizza contro sul cammino è perciò acclamato *debellator hostium*, abbastanza dimostra trattarsi di un nemico rubelle, sotto quelle forme rappresentato; il che poi ci è confermato dalla iscrizione del predetto nummo che narra la vittoria sui nemici del citato Valentiniano III, di Petronio, di Maioriano e di Severo: VICTORIA AVGGG ovvero AVGG.

Omessa dunque la pretesa mostruosa imagine del serpente infernale che sembra non essere stata mai adoperata dall'arte, diciamo che allo spirito ribelle, trattone il caso di volere esprimere il serpente dell'Eden, o di farvi allusione, si diede figura umana come alle sostanze spirituali. Il primo esempio che io ne abbia è nel codice di Zagba (Tav. 134, 2) ove Cristo libera due ossessi. Hanno quivi i due demonii irti e rabbuffati i capelli, la pelle fosca, e due ali alle spalle: non hanno veste alcuna e il loro volto è assai laido e brutto. Un secondo esempio ce lo darebbe il musaico di Papa Giovanni VII (Tav. 275, 2), se fosse certo che vi fu dipinto l'Angelo dell'abisso con le ali di pipistrello, quale ce lo ritrae un disegno del Grimaldi (Tav. 280, pag. 101), e gli si vedessero in capo le corna caprigne.

Le descrizioni e i cenni della tradizione scritta suppliranno in qualche modo alla mancanza dei monumenti, dimostrandoci quali fattezze e qual corpo gli si attribuisse comunemente, e qual forma egli prendesse, forma senza dubbio corrispondente ai concetti e ai parlari di allora, e che però gli artisti avranno imitati nelle loro opere. Nella narrazione apocrifa del martirio di S. Bartolomeo Apostolo data in luce dal Tischendorf (*Acta Apostolorum apocrypha*, Lipsiae 1851) se ne ha una descrizione più particolareggiata che altrove. Ivi l'Angelo mostra un demonio che era del colore di un Etiope, nero a guisa della fuligine, con grugno prolungato come cane, tutto crinito fino ai piedi, con peli rari al mento; gli occhi erano di fuoco, e mandava fiamme dalla bocca, e fumo solfureo dalle narici: le ali erano di spine simili a quelle dell'istrice: *τὸν δαίμονα ὡς αἰθίοπα, μαῦρον, ὡς ἡ ἀσβόλη, πρόσωπον ὀξὺ, καθάπερ κυνὸς, σπανογένειος, τρίχας ἔχων ἄχρι ποδῶν, ὀφθαλμοὶ πυροειδεῖς σπινθῆρας ἐξερχομένας ἐκ του στόματος αὐτοῦ, καὶ ἐκ τοῦ ῥινὸς αὐτοῦ ἐξέρχετο καπνὸς, ὡσεὶ θεόφιν, ἔχων πτέρα ἀκανθώδη, καθάπερ ὕστριξ.* La versione di questo testo è nel libro VIII dello pseudo-Abdia: *Ostendit ei angelus Domini ingentem aegyptium nigriorem fuligine faciem acutam habentem cum barba prolixa et crines usque ad pedes* (1), *oculos igneos sicut ferrum ignitum, scintillas emicantes ex ore eius, et ex naribus egrediebatur flamma sulphurea, habebat et alas spineas sicuti hystrix.*

Sotto tal forma di Etiope fu veduto di fatti da S. Perpetua quando ella sognò di dover lottare con lui, e molti Etiopi furono veduti dall'Abate Teodosio al quale parve in sogno, come narra Giovanni Mosco (*Limon*, c. 66), che l'Angelo ingiungesse di lottare con un gigante Etiope e di laidissimo aspetto; e sembravagli essere in un teatro dove erano assisi come spettatori da un lato uomini vestiti di bianco, dall'altro Etiopi. Anche S. Basilio (*in* Ps. 33) il descrive nero di volto e spirante fuoco, e Teodoreto (*Philoth.* c. 2) narra che apparve a Giacomo il solitario nella predetta forma di Etiope e con gli occhi scintillanti di fiamme; e quando lo pseudo-Abdia (l. III)

(1) La versione di questo passo non rende il testo greco: faceva d'uopo invece scrivere *barba rariore, pilis horrentem usque ad pedes.*

racconta che il Proconsole di Macedonia disse a S. Andrea di aver veduto due Etiopi che il flagellavano, non altri certo lo scrittore intese che due demonii: *Apparuerunt mihi duo viri aethiopes qui me flagris caedebant;* e allorchè Simone e Giuda comandano ai demonii di partirsi dai due simulacri del sole e della luna, il medesimo scrittore (lib. VI) dice che furon veduti da tutto il popolo due neri Etiopi, nudi, terribili in viso, che si partivano da quelle statue mandando urli e grida atroci: *Visi sunt ab omni populo duo aethiopes nigri, nudi, terribili vultu et ululantes dirasque voces emittentes abscedere.* Mostraronsi inoltre nella forma predetta a quel fanciullo bestemmiatore che nei Dialoghi di S. Gregorio (lib. IV, cap. 18) si legge aver esclamato: *Mauri homines venerunt, qui me tollere volunt.* E quando S. Agostino narra (*De civ. Dei*, XXII, VIII, 4) di quel medico il quale *in somnis a pueris nigris cirratis, quos intelligebat daemones, baptizari prohibitus fuisset,* per essi fanciulli neri devono intendersi le figure di Etiopi, ai quali convengono i capelli crespi come cirri. In fine negli Atti di S. Elia iuniore editi dal Combefis (*Lecta trias*, pp. 173, 174) si legge che a questo Santo parve in visione di vedersi accanto un nero Etiope, il quale fremeva contro di lui: *εἶδον καί τινα μαῦρον αἰθίοπα παραστάντα μοι... βρύχοντα κατ' ἐμοῦ.* Simiglianti esempii si leggono al capo 160 del *Limon* o sia Prato di Giovanni Mosco citato di sopra.

Il demonio fu considerato come causa della morte, per la fatal caduta di Adamo, e però gli si attribuì un certo dominio nel ricettacolo delle anime, detto in lingua ebraica שאול, e grecamente *ἄβυσσος*, o sia luogo profondo; e però S. Giovanni nell'Apocalissi (IX, 11) il chiama l'Angelo dell'abisso, il cui nome ebraico è Abaddon, in greca lingua *ἀπολλύων: ὁ ἄγγελος τῆς ἀβύσσου ὄνομα αὐτοῦ ἑβραϊστὶ ἀβαδδὼν, καὶ ἐν τῇ ἑλληνικῇ ὄνομα ἔχει ἀπολλύων:* la Volgata aggiugne: *latine nomen habet exterminans;* gli Ebrei il chiamano anche l'Angelo della morte, מלאך המות, e Asmodèo, אשמדי, o sia *ὁ ὀλοθρεύων*, il distruttore. L'arte diè forma umana non solo a questo Angelo dell'abisso o sia Angelo della morte, ma all'abisso medesimo che si chiama anche *Hades.* Queste due personificazioni si vedono espresse nel musaico della cappella di S. Zenone posto ivi fuor d'opera ai tempi di Pasquale I. Un secondo esempio ne abbiamo di poi in una delle quattro colonne che sostengono il ciborio all'altare maggiore di S. Marco in Venezia, ov'è figurata la passione, risurrezione e ascensione di Cristo (Tavola 499, 1). Imperocchè ivi il Redentore prende per mano Adamo che è fuori dello *sceol (infernus)*, e lascia che il *θάνατος* si morda le dita; accanto al quale è un uomo con le braccia a quanto sembra legate a tergo: egli è nudo, ha lunghi capelli e barba, e cinge un diadema come Re, qual si finge Plutone, del quale sono state dall'artista imitate le forme caratteristiche. Vedonsi a sinistra alcuni morti che risorgono dalle tombe, e sulla rappresentanza si legge scritto: EXPOLIATIO ĪFRI. Quell'uomo adunque che a guisa di prigioniero ha le braccia legate a tergo è l'*Hades:* ma questa scultura si appartiene al secolo undecimo.

S. Paolo nella prima ai Corintii (XV, 55) e S. Giovanni nell'Apocalissi (I, 18) nominano distintamente insieme il *Thanatos* e l'*Hades*, scrivendo il primo: *ποῦ σου, θάνατε, τὸ κέντρον; ποῦ σου, ᾅδη, τὸ νῖκος;* e presso il secondo dice il Redentore: *Ἔχω τὰς κλεῖς τοῦ θανάτου, καὶ τοῦ ᾅδου*, il quale sacro scrittore pone insieme al capo VI, 8, l'*Hades* e il *Thanatos*, e di nuovo al capo XX, 13, 14, come appunto fa il Re Ezechia nel cantico (ISAI, cap. XXXVIII, 18) nominando unitamente la morte מות e lo *sceol*, שאול, e dopo di lui Osea al capo XIII, 14, al qual passo allude S. Paolo nel testo allegato. Nella terza confessione di fede dei semiariani a Sirmio (LABB. *Conc.* II, 856) si parla di più portinai dell'*Hades* che diconsi essere stati presi da raccapriccio alla vista del Redentore: *ὃν οἱ πυλωροὶ ᾅδου ἰδόντες ἔφριξαν.* Più portinai pone anche S. Proclo (*Orat.* V, pag. 179): *ὁ ᾅδης τοὺς νεκροὺς ἐν φόβῳ ἐξέμεσεν· πυλωροὶ ᾅδου ἰδόντες ἔπτηξάν.* Il testo di S. Cirillo di Gerusalemme (*Catech.* XIV, 19): *τίνος ἕνεκεν ὦ πυλωροὶ ᾅδου ἐπτήξατε;* e forse anche quello di S. Nilo (*Epist.* 88), dovranno inter-

pretarsi nel modo medesimo. Uno dei portinai predetti sembra che per S. Cirillo sia il *Thanatos*, del quale scrive che attonito stupì e si diè alla fuga: ἐξεπλάγη ὁ θάνατος... ἔφυγεν ὁ θάνατος: ed è verisimile che l'altro portinaio a suo avviso sia l'*Hades*, del quale parimente si legge nella Confessione degli eretici del Concilio costantinopolitano (a. 359), che l'*Hades* fu spaventato a veder Cristo: ὅντινα καὶ αὐτὸς ὁ ᾅδης ἔπτηξεν. Difficile cosa è del resto, se non impossibile, tener dietro al linguaggio oratorio e poetico dei SS. Padri, che scambiano il dragone o Angelo della morte e *Thanatos*, coll'*Hades*. Lo stesso S. Cirillo ce ne dà un documento, allorchè al dragone predetto o sia *Thanatos* attribuisce di vomitare i morti divorati (*Catech.* XII, 15): δέλεαρ τοῦ θανάτου γέγονε τὸ σῶμα, ἵνα ἐλπίσας καταπιεῖν ὁ δράκων ἐξεμέσῃ καὶ τοὺς ἤδη καταποθέντας· κατέπιε γὰρ ὁ θάνατος ἰσχύσας. Cf. *Hom.* XIV, 17: τὸ νοητὸν τοῦ θανάτου κῆτος... ἵνα ἐξεμέσῃ τοὺς καταποθέντας ὁ θάνατος. Il linguaggio medesimo tiene Eusebio di Cesarea (*in* Psalm. LXVIII, 14), quando afferma che il *Thanatos* è il *pozzo*, cioè l'*Hades* che divora le anime: τὰς μὲν γὰρ λοιπὰς τῶν ἀνθρώπων ψυχὰς κατέπιεν ὁ θάνατος ἰσχύσας καὶ τὸ φρέαρ συνέσχε καὶ ἀπέκλεισε τῷ ἑαυτοῦ στόματι· φρέαρ δὲ στόμα ἔχον αὐτὸς ἂν λεχθείη ὁ θάνατος ὁ ἐξ αἰῶνος πάντας καταπεπωκὼς τοὺς εἰς αὐτὸν καταπεπτωκότας. E quando S. Cirillo attribuisce all'*Hades* il nome di *Thanatos*, scrivendo che Gesù discese nel *Thanatos* (*Catech.* IV, 11): Κατῆλθεν εἰς τὸν θάνατον, egli scambia certamente l'*Angelus mortis* coll'*Hades*, del quale ivi medesimo scrive che Cristo fu il solo che discese nell'*Hades* (1): τοῦ μόνου μὲν καταβάντος εἰς ᾅδην, facendo anche notare, come ho avvertito di sopra, che altra cosa è l'esser deposto, il che è proprio del corpo, altra il discendere, il che è dell'anima: ἐν μνήματι πέτρας ἐτέθη ἀληθῶς, ὡς ἄνθρωπος, καθῆλθεν εἰς τὰ καταχθόνια, ἵνα κἀκεῖθεν λυτρώσηται τοὺς δικαίους. Uno dei pochi testi nei quali si trovi distinto chiaramente il *diabolus* dal *Thanatos*, e nel quale si assegni a ciascuno dei tre il proprio uffizio è, parmi, quello di S. Anastasio il Confessore (*De sacris festis*, ed. Carelli, pag. 55), dove scrive che Cristo discendendo nell'inferno vinse ed ammazzò il dragone primo autore del peccato, ruppe le porte e i catenacci di ferro (dell'*Hades*) e franse le catene del *Thanatos*. Poichè il diavolo, dic'egli, aveva per la morte trascinata l'umana natura nell'*Hades*. Cristo ivi disceso combattè il Re di quelle tenebre, il serpente primo autore del peccato, lo vinse e uccise, e distrusse la potenza di lui, infrante le porte di bronzo, e rotti i catenacci di ferro, e le catene del *Thanatos* spezzando, ne trasse indi l'uomo, che il diavolo aveva disciolto e separato dal Paradiso. Ἐπειδὴ δὲ καὶ ἕως τοῦ ᾅδου διὰ τοῦ θανάτου τῆς ἁμαρτίας κατήγαγε τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν ὁ διάβολος μέχρι τῶν αὐτόθι διὰ τοῦ ἑκουσίου πάθους κατέρχεται ὁ Κύριος, κἀκεῖ τὸν ὑπὲρ ἡμῶν πολεμήσας πόλεμον, καὶ νικήσας ἀποκτείνας τὸν ἀρχέκακον δράκοντα, καὶ πᾶσαν αὐτοῦ τὴν δύναμιν, ὥσπερ πύλας χαλκᾶς, συνθλάσας, καὶ μοχλοὺς σιδήρους συντρίψας, καὶ τὰ τοῦ θανάτου δεσμὰ διαῤῥήξας (2) ἔλυσεν ἐκεῖθεν, καὶ ἐξείλετο τὸν ἐκ τοῦ παραδείσου λυθέντα ὑπὸ τοῦ διαβόλου καὶ ἀφορεθέντα ἄνθρωπον. Al qual passo parmi faccia buon riscontro S. Basilio di Seleucia, ove volto a S. Pietro gli dice, che miri i sassi spezzati, l'*Hades* spogliato, il *Thanatos* annullato, il diavolo spodestato, e il popolo dei morti liberato (*Hom.* 24, *Ecce ascendimus Hierosolymam*): πέτρας διαιρουμένας, σκυλευόμενον ᾅδην, ἀκυρουμένον θάνατον, ἐκπίπτοντα τυραννίδος διάβολον, νεκρῶν δῆμον ἐλεύθερον. E si avverta

(1) Non così l'intenderebbe il Suicero (v. ψυχή, c) dove asserisce usarsi talvolta di dire *anima* quando si vuol dire *cadavere*, e che così Beza interpretò le parole: οὐκ ἐγκαταλείψεις τὴν ψυχήν μου εἰς ᾅδου: *non relinques cadaver meum in sepulcro*. Alla quale falsa dottrina fa seguire una osservazione anche più strana, allegando in prova Virgilio ove dice: *animamque sepulcro Condimus*. Egli adunque dimostra d'ignorare le dottrine degli antichi intorno alla dimora dell'anima dopo morte presso il cadavere sepolto.

(2) Nel musaico che fu già nella cattedrale di Ravenna, ed è pubblicato dal Buonamici, Cristo ha sotto i piedi le porte dell'*Hades* rotte e infrante: e una rappresentanza somigliante si ha in una miniatura pubblicata dal D'Agincourt.

che per *νεκροί* s'intendono le anime: perocchè in questa omelia S. Basilio scrive *μὴ κατέλθω εἰς νεκρούς· πῶς οὖν δήσω τὸν ᾅδην; πῶς τὴν λύσιν τοῖς δεδεμένοις χαρίσωμαι.* Un terzo scrittore che all'*Hades* e al *Thanatos* dà per compagno il dragone o sia il demonio si è l'autore della tragedia *Christus patiens.* Questi scrive al verso 1520 essere Cristo disceso nell'inferno calpestando l'*Hades*, il serpente e il *Thanatos*:

ᾅδην ὄφιν θάνατον ἰσχυρῶς πατῶν.

Il diavolo che da S. Basilio nel sopraccitato testo dicesi spodestato, *ἐκπίπτοντα τυραννίδος διάβολον*, è il serpente infernale, che i SS. Padri citati distinguono dall'*Angelus abyssi,* ponendo costui e l'*Hades* sotto il suo impero: distinguono cioè il serpente causa della morte dall'Angelo della morte che ne è lo strumento. Questo impero ammesso da Origene (*De Engastrim.* tom. I, pag. 35), da S. Giustino (*Dial. c. Tryph.*), da Eusebio (*Dem. Ev.* X, pag. 501) e da altri, non è, nè consiste, se non nel tenere imprigionate le anime, prive tuttora della gloria celeste: nel resto il demonio non ebbe mai a cruciare le anime dei giusti, come nota S. Gregorio di Nissa (tom. II, *de Pithonissa,* pag. 36), e con lui il Corderio (*Cat. in Psalm.* tom. I, pag. 433), e ne convengono i Dottori cattolici.

In una delle pitture di S. Clemente in Roma Cristo traendo fuori del limbo l'anima di Adamo calpesta un robusto giovane di color fosco, di capelli crespi e tutto divampante di fiamme, il quale si sforza di ritenerla. Si volge egli attonito a veder Cristo che con la potenza dello scettro del suo regno, che è la croce, rotte le porte e infrante le catene libera le anime tenute ivi prigioni, e infrenando la forza dell'*Hades* lo rilega nel Tartaro. Or si dimanda chi dei tre portinai soprannominati costui rappresenti? A me pare che sia così figurato il diavolo che splende per le fiamme nelle quali arde. La luce del diavolo, dicea S. Antonio (ap. Athanas. *in vita,* cap. 24), non è vera luce, ma è una imagine del fuoco che gli è preparato. Perocchè egli è il solo a cui convengano i predetti caratteri di pelle fosca da Etiope e di essere cinto intorno di fiamme; ma non penso che il vederlo calpestato dal Redentore basti a dinotare quale dei tre siasi inteso dall'arte. Nei passi allegati abbiamo veduto che sono egualmente calpestati il dragone, il *Thanatos* e l'*Hades.* Così ancora mi spiego ciò che abbia voluto dire S. Girolamo (Matth. XII, 29): *Alligatus est fortis et relegatus in tartarum et Domini contusus pede et direptis sedibus tyranni captiva ducta est captivitas.* E questo pensiero medesimo non v'ha dubbio che si è espresso dall'ignoto autore del carme *Triumphus Christi heroicus,* ove al verso 64 e seguenti scrive:

Haec dicens fractis portarum molibus intrat
Horrendi ditis regnum, quem protinus inde
Extractum vinclis et carcere fraenat opaco.
Horrendum ille tonans nequicquam palpitat artus
Immordetque seras indignaturque teneri.

La quale cattura del diavolo credo risulti anche da un passo dell'Evangelo detto di Nicodemo (c. XXII), ove l'*Hades,* spiegato ivi *Orcus,* spinge fuori quel demonio che chiama l'arcisatrapo, *ἀρχισατράπης*, l'arcidiavolo, *ἀρχιδιάβολος*, l'autore della morte, *θανάτου ἀρχή*, per far resistenza a Cristo, il quale (narrasi ivi) presolo pei capelli e fattolo legare dagli Angeli, il consegna in custodia all'Orco stesso fino alla seconda sua venuta. Ai tempi del Copronimo regnava nel popolo la credenza, che il simulacro nelle pitture calpestato da Cristo fosse l'*Hades.* Però S. Niceforo racconta negli Antirretici (pag. 100, ed. Mai, *Nova Bibl. PP.* tom. V) che gl'iconoclasti perfidiavano in sostenere che l'imagine di Cristo risorto figurato nell'atto di calpestar l'*Hades,* non si dovesse venerare, perchè insieme con lui si presterebbe culto anche all'*Hades,* *οἷον ὁ ἐπι τῆς ἀναστάσεως ὁ ᾍδης πατούμενος*. La quale interpretazione è ancor più antica, leggendosi in due epigrafi sepolcrali della Nubia del secol quinto copiate dal Conte Vidua queste parole (*C. I. Gr.* 9120): Ο ΘC ΤΩΝ ΠΝΑΤΩΝ ΚΑΙ ΠΑCΙCΑΡΚΟC Ο ΤΩΝ ΘΑΝΑΤΩΝ ΚΑΤΑΡΓΙCΑC ΚΑΙ

ΑΔΗΝ ΚΑΤΑΠΑΘΙCΑC, cioè, a scrivere correttamente, e supplendo le abbreviature: ὁ θεὸς τῶν πνευμάτων καὶ πάσης σαρκός, ὁ τὸν θάνατον καταργήσας καὶ ᾅδην καταπατήσας: e al n. 9121: Ο ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟΝ ΚΑΤΑΡΓΗCΑC ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΔΗΝ ΠΑΘΑCΗC (1). Nulla di meno S. Metodio Patriarca di Costantinopoli, che fioriva all'epoca medesima del Copronimo, scrisse (PITRA, *Iur. Eccl. Gr.* II, pag. 358, et cod. 140 Mosch. Nel cod. Vat. 1753 se ne fa autore S. SOFRONIO.) che nelle imagini dei suoi tempi vedevasi Cristo calpestare il diavolo e risuscitare Adamo: ὁ Χριστὸς πατεῖ τὸν διάβολον καὶ ἐγείρει τὸν Ἀδάμ. Donde appar chiaro, che il santo Patriarca ha seguito la spiegazione proposta, che pare sia quella altresì della Chiesa greca, come apprendiamo dall'Eucologio (ed. GOAR, pag. 424), ove s'invoca il Signore con le parole: ὁ τὸν θάνατον καταπατήσας, τὸν διάβολον καταργήσας, e confermata dalla pittura di S. Clemente, mentre gl'Iconoclasti pensavano invece che quella fosse la personificazione dell'*Hades*. Da ciò dunque noi inferiremo di nuovo lo scambio dell'*Hades* col *Thanatos*, avvertito di sopra, e l'identificazione di questo col diavolo. Così si avvera che nella persona del diavolo sono compresi i suoi satelliti portinai dell'inferno, i quali egli, scrive Giorgio di Pisidia (ed. FOGGINI, Romae 1777, pag. 89, vv. 45, 46), lamenta per morti e piange i sepolcri ai quali sono state tolte le loro spoglie:

Ὀδύρεται δὲ τῶν τάφων συλωμένων
καὶ τῶν πυλωρῶν τῆς φθορᾶς νεκρουμένων

In tal modo spiegheremo anche l'Evangelo di Nicodemo dove Cristo ci si rappresenta in atto di calpestare non il *Thanatos* nè l'*Hades* ma la morte: *conculcans mortem*.

Dichiarando la Tavola 337 n. 2 abbiamo osservato essere in quel marmo scolpito un ippopotamo a'piè del monogramma di Cristo chiuso in corona, e vi abbiamo notato che quell'animale creduto dagli antichi il Beemot di Giobbe non si rifiuterebbe al simbolico senso del diavolo. La quale interpretazione di quel mostro è veramente generale pei caratteri che gli si attribuiscono in quel testo. Anche al Leviatan, che credesi essere il coccodrillo, si diede il senso medesimo, però non abbiamo di esso finora alcun riscontro.

Il santo Abate Antonio, al quale come si legge nella sua vita (cap. 6) il demonio apparve in forma di fanciullo nero e digrignante i denti, τρίζων τοὺς ὀδόντας καὶ τῇ φαντασίᾳ μέλας παῖς, soleva dire (*ib.* c. 24) che gli si mostravano i demonii siccome quello che Dio rivelò a Giobbe (XLI, 9-11), con gli occhi scintillanti e vomitando fuoco dalla bocca e fumo di carbone dalle narici.

(1) A questo epitaffio ho assegnato il secolo quinto stando alla lezione del Conte Vidua, che vi ha copiate queste parole (*Inscr. ant. in turc. itin. coll.* tab. XX): ΦΑΡΜΟΥΘΙCΖΙ ΝΔΙΑ, cioè nel mese Farmuti dell'anno 207, indizione 11. Non ignoro però che il Letronne emendò la data (*Journ. des Savants*, 1827, pag. 23) sostituendo IZ a CZ, colla quale emendazione tolse di mezzo l'anno e pose invece il giorno 17 del mese, che gli parve omesso. Ma il confronto coll'epitaffio simile qui riferito, nel quale leggiamo ΦΑΡ: Δ̄: ΑΠΟΜΑΡΤῪ Θ, cioè nel mese Farmuti giorno 4, dell'era dei Martiri anno 209, ci dà piena confidenza di tenere per ben copiato anche il primo CZ, restando poi libero di supplire il giorno del mese che sarà stato omesso, ovvero anteposto, il che si ottiene emendando ЄΝΔЄΜΜΑΙΧ in ЄΝΔЄΚΑ·ΜΗΝος. Ciò posto, noi assegneremo il primo epitaffio all'anno 491 ed il secondo al 493, stando saldo l'anno 284 come il primo dell'era di Diocleziano, che è quella dei Martiri comune in Egitto, come dimostrano anche le lettere eortastiche o sia festali di S. Atanasio (*opp.* tom. II, pagg 1351–1360, ed. MIGNE). Resterebbe di metter d'accordo con l'anno predetto la indizione che nella lapida è ΙΑ, cioè undecima. Il Kirchhoff (*C. i. g.* ad n. 9120) ritenendo come noi la lezione del Vidua propone l'emendazione della voce ЄЄΝΔЄΗΜΑΙΧ in ἑβδόμη μηνός, ma ella è non poco diversa dagli elementi che ci sono trascritti dalla lapida; poi soggiugne che questo anno sarebbe il 489 nel quale si verifica l'indizione undecima. Noi abbiam veduto che l'anno è il 491 e non il 489; di più osserveremo che in quest'anno 489 correva la indizione duodecima, e non l'undecima, mentre nell'anno 491 si ebbe l'indizione decimaquarta. E però vedendo noi che non è gran fatto correggere ΙΑ in ΙΔ, che vale 14, ci confermiamo nel parer nostro che le due epigrafi siano del secolo V come abbiamo stimato, e non del secolo VII come altri hanno proposto.

CAPITOLO NONO

LE ANIME

Le anime umane possono essersi rappresentate nell'allegorica forma in che si dicono essersi mostrate talvolta, quasi colombe, e non in figura umana. Se gli uccelli sono stati messi a simboleggiare le anime, ciò è perchè gli artisti cristiani ritennero un simbolo già da tempi remotissimi adottato dall'arte, come ho insegnato spiegando una pala d'anello nel Macario (*Hagiogl.*, pagg. 222, 244), ed è stato di poi confermato da altri più recenti scrittori.

Ma la colomba divenne principalmente simbolo dell'anima giusta, dacchè sotto tale allegoria i Santi Padri riconobbero esser ella significata nella Sacra Scrittura e Iddio si compiacque mostrare le anime dei Santi sotto tal forma uscire dai loro corpi. E in prima essa apparve sotto tali sembianze nel martirio di S. Policarpo, come si racconta in tre codici degli Atti del suo martirio, il baroniano, il parisiense e il viennese (cap. 16): *ἐξῆλθε περιστερὰ* (1) *καὶ πλῆθος αἵματος*. E Prudenzio narra che dalla bocca di Eulalia Martire uscì una colomba più bianca della neve (*Peristeph.* III, v. 161 segg.), e volò al cielo; e soggiugne che quella era l'anima di Eulalia:

> *Emicat inde columba repens,*
> *Martyris os nive candidior*
> *Visa relinquere, et astra sequi.*
> *Spiritus hic erat Eulaliae*
> *Lacteolus, celer, innocuus*
>
> . . . .
>
> *Vidit et ipse satelles avem*
> *Feminae ab ore meare palam.*

Ai quali due esempii che si leggono citati anche da Filippo Buonarruoti (*Vetri*, pag. 125) tre se ne possono aggiugnere, due di essi narrati da S. Gregorio Magno, il primo ove scrive che S. Benedetto vide l'anima di sua sorella Scolastica ire al cielo in simil forma di colomba (*Diall.* lib. II, cap. 34): *Vidit elevatis in aëra oculis sororis suae animam de eius corpore egressam in columbae specie caeli secreta penetrare:* il qual testo nella greca edizione di

(1) Della colomba non parlano Eusebio e Rufino: ond'è che si è tentato variamente emendare il testo sostituendo a *περιστερὰ* altre voci: di che vedi le note del Jacobson (*Patr. Apostol.* tom. II, pag. 582); ma non è da farne caso

S. Zaccaria Papa è tradotto: *ἐν εἴδει περιστερᾶς ἐξελθοῦσαν καὶ ἐπὶ τὰ τοῦ οὐρανοῦ μυστήρια ἀναληφθεῖσαν*: il secondo dove racconta (*Diall.*, lib. IV, c. 10) che i religiosi di Campli videro una colomba uscire dalla bocca del loro Abate Speranza e penetrare il cielo: *Omnes fratres qui aderant ex ore eius exisse columbam viderunt, quae mox aperto tecto oratorii egressa, aspicientibus fratribus, penetravit caelum: ἐκ τοῦ στόματος αὐτῷ περιστερὰν ἐξελθοῦσαν ἑώρακος*. Il terzo esempio ci è dato dal monumento che rappresenta il martirio di S. Giusta, scolpito sopra uno dei capitelli di Brescia (Tavola 409, 4), dove l'anima della santa Martire Giusta si vede prendere il volo come colomba fuori della sua bocca. Nè le storie moderne mancano di esempi, leggendosi di S. Teresa che, in tal forma, videsi l'anima di lei volare al cielo. Dietro ciò non deve recar meraviglia se in un marmo romano (Tav. 486, n. 16) due colombe coi loro rami di olivo nel rostro, portano i nomi di due donne defunte, *Benera* (ossia *Veneria*) e *Sabbatia;* e se quivi medesimo (Tav. cit. n. 17) una donna di nome *Ciriaca* e la figlia sua *Rode*, si fanno vedere in sembianza di colombe, l'una che imbocca, l'altra in atto di essere imboccata dalla madre.

Gli antichi nella personificazione dello spirito umano generalmente espressero il tipo, il sesso e l'età della persona defunta. Si noti pertanto che la fanciulla con le ali di farfalla, detta Psiche dai Greci, fu un simbolo dell'anima e non una individuale personificazione. La greca voce *ψυχή* significa egualmente anima e farfalla. Indi è che alla favoleggiata sposa di Cupidine gli antichi diedero ali di farfalla. Questa fanciulla or senz'ali, or con ali di farfalla, neanche presso i profani artisti fu sempre una personificazione dell'anima: essa ne fu solo un'allegoria, una metafora, come la farfalla. Nulladimeno può ritenersi che le anime sieno state rappresentate in forma di fanciulli e di fanciulle, gli uni e le altre anche alati. Gli artisti cristiani, senza aver riguardo alla favola predetta, poterono dare all'anima sembiante di fanciulla; ma noi non sappiamo che l'abbiano mai fatto. I SS. Padri talvolta paragonano l'anima pura e casta ad una vergine sposa di Cristo, che parte di questa vita e va a prendere possesso del talamo che Iddio le ha preparato in cielo. *Ὡς νύμφη καὶ παρθένος ἁρμοσθεῖσα τῷ Χριστῷ*. Così S. Asterio (*Hom.* II, *in* Ps. V, ed. COTELIER, *Mon. Eccl. gr.* tom. II, pag. 14) il quale a tal proposito allega il luogo di S. Paolo ai Corintii (*Ep.* II, XI, 2): *ἡρμόσαμεν γὰρ ὑμᾶς ἑνὶ ἀνδρὶ παρθένον ἁγνὴν παραστῆσαι τῷ Χριστῷ*. In questo medesimo senso si suole interpretare la parabola delle dieci vergini, a cui fa ottimo riscontro Filone Carpazio nei commentarii *in Cant. Cantic.* editi dal Giacomelli (1772, pag. 20), dove dichiara che le fanciulle delle quali ivi parla il sacro testo (I, 3), *νεάνιδες ἠγάπησάν σε*, altro non sono che le anime giuste, *αἱ ψυχαί τῶν δικαίων*, e specialmente le anime dei Martiri; le quali, di giovanil forza e vigore armate, lottarono contro il maligno (pag. 22): *αἱ ψυχαί τῶν ἁγίων μαρτύρων, αἵτινες νεανικότητα κατὰ τοῦ πονηροῦ ἐπαποδυόμεναι*. V'è anche un antico passo in cui sembra che le anime siano state una volta vedute uscire dai corpi in forma di vergini donzelle. Si narra dunque negli Atti di S. Cecilia, che il commentariense Massimo vide le anime dei SS. Valeriano e Tiburzio uscire dai corpi quasi vergini dal talamo: *Vidit egredientes animas eorum de corporibus quasi virgines de thalamo.* Ma se ben si riflette, lo scrittore di quegli Atti non vuol dire veramente che Massimo vide due vergini spose uscire dai corpi di Valeriano e di Tiburzio, ma che quelle anime parevano a'suoi occhi come se fossero vergini spose, il che non è altro che un paragone dello scrittore di quegli Atti, allusivo ai citati testi della Scrittura, ove le vergini sono un simbolo delle anime pure. Dietro tutto questo non so come possa sostenersi quell'opinione la quale vorrebbe che la figura muliebre orante, ora solitaria, ora presso il buon Pastore, or assistita dai Santi, rappresenti l'anima dell'uomo o della donna defunta. Egli è certo invece che gli artisti scultori non ebbero questo intendimento, tutte le volte almeno che lavorarono le figure e lasciarono soltanto abbozzati i volti delle donne oranti in mezzo a due

Santi, ovvero sole nel centro dei sarcofagi. Perciocchè se fosse vero che tali figure muliebri significassero le anime, sarebbe anche per necessaria conseguenza inconcusso che la muliebre figura significasse eziandio l'anima di un uomo defunto; essendo evidentissimo che il volto muliebre lasciato in rustico ovvero raschiato, dinota l'intenzione dell'artefice, o del possessore, di farvi esprimere il ritratto dell'uomo o donna defunta. Nè può volersi che la donzella significhi l'anima soltanto di una donna, perchè ciò sarebbe un inconveniente contradetto dai testi e dalle narrazioni allegate. Ma la contradizione maggiore si ravvisa ponendo questa opinione a confronto con le idee filosofiche di questa età, nella quale era diffusissima la credenza fra i Giudei, fra i Greci e fra le altre nazioni, ritenuta anche da alcuni SS. Padri, che le anime separate conservassero la figura umana e corporea, la quale fu sentenza anche dei Platonici che davano all'anima un corpo etereo o sia celeste, e uno aereo che rendeva la forma e l'imagine del corpo terreno chiamato da loro *ὄχημα* e *εἴδωλον*, e da S. Ireneo *hominis figura* e *character corporis* (lib. II, capp. 62, 63). Sopra il quale argomento assai discusso, basterà indicare il Thilo che ne ha trattato l'ultimo (*Cod. apocr. N. Test.* pagg. 681, 721, 769 e segg.). Stando adunque a queste comuni dottrine di quei tempi, l'anima di un uomo ritenendo le sue forme umane non avrebbe potuto esser rappresentata che con la figura virile, e così parimente l'anima di una donna; laonde egli è evidente che le figure muliebri sono imagini delle defunte e non dell'anima. E così di fatto vedonsi appena sbozzati, ovvero abrasi, i volti delle figure virili e feminili insieme in più di un sarcofago che porta i busti di due coniugi. Nè pertanto si creda che le anime siano state vedute mai uscire da corpi virili in forma di vergini: esse per contrario sono state sempre vedute con le sembianze lor proprie. Il Vescovo Cirillo vide l'anima di S. Girolamo ire al cielo avendo alla sua destra Cristo e innanzi una processione di Angeli con candele accese; ma che quest'anima fosse un uomo e non una donna il palesano le parole di Cirillo dette a quell'anima che passando l'interrogò se il riconosceva (Euseb. *De morte Hieronymi,* cap. 53): *Ad quem ille: Minime quidem. Quis enim es, qui tanto caeteris honore emines?* S. Antonio Abate, narra S. Atanasio (*in Vita S. Antonii,* c. 60) e dopo lui Palladio nell'*Istoria Lausiaca* (c. 8, pag. 21, ed. Meurs.), vide un personaggio essere elevato in aria (Socrate, lib. IV, 22, aggiugne dagli Angeli), e udì una voce la quale gli manifestò esser quello l'anima dell'Abate Amone: *εἶδεν ἐν τῷ ἀέρι ἀναγόμενον τινα... καὶ εὐθὺς ἦλθεν αὐτῷ φωνὴ, ταύτην εἶναι τοῦ Ἀμοῦν τὴν ψυχὴν* (Socr. *μετὰ θάνατον ἀναλαμβανομένην ὑπὸ ἀγγέλων*). E si noti che S. Atanasio ripete ben due volte che era l'anima di lui portata in cielo: *τὴν ψυχὴν εἶδεν ἀναφερομένην... τὴν ψυχὴν εἶδεν ἀναγομένην.* Babila e Migdonio videro il Vescovo Fruttuoso e i due compagni Martiri levarsi al cielo: *apertumque est caelum, videntibus Babylan et Mygdonio,* dicono gli Atti (Ruin. pag. 193, ed. Veronae 1731), *sanctum Fructuosum episcopum cum diaconibus in caelum ascendentes coronatos:* e Prudenzio narra egualmente (*Perist.,* VI, 121 segg.) di altri Martiri veduti dal satellite:

> *Vidit praesidis ex domo satelles*
> *Caelum martyribus patere apertum*
> *Insignesque viros per astra ferri.*

A S. Antonio Abate che pensava alla futura sorte delle anime dopo morte, e al luogo che occuperebbero fu mostrato uno spettro deforme e terribile che toccava con la persona le nuvole e alcuni che, quasi alati, ascendevano mentre colui stese le mani tentava impedirne l'ascenso, e intese che coloro erano le anime (S. Athanas. *in vita,* c. 66): *ἐθεώρησε.. ἀναβαίνοντας τίνας ὥσπερ ἐπτερωμένους.. ἐνενόει τῶν ψυχῶν εἶναι τὸν πάροδον.* Evagrio traduce: *Vidit pennatos quosdam se elevare cupientes ad caelum... et coepit illuminato corde intelligere animarum esse conscensum.* Non erano dunque fanciulle. Di simili visioni abbondano le storie ecclesiastiche, alle quali io rimetto i miei lettori, per passare ad altra questione a cui dà motivo la predetta narrazione di S. Atanasio. Questa è, se gli antichi

figurarono le anime con le ale, come quelle vedute da S. Antonio Abate. Esse a vero dire essendo sostanze spirituali, dovrebbero figurarsi in tal guisa, e pare che così l'intendesse S. Cirillo Gerosolimitano, dacchè nella Catechesi XV, 20 diè alla ψυχὴ l'epiteto di πτερωτή, là dove dice che simbolo dell'anima è il grillo (ECCL. XII, 5), perchè alato, e S. Sofronio (*in S. Deip. Assumpt.* 18) laddove afferma che l'anima della Vergine levossi al di sopra dei Serafini dalle sei ali, con le sue ale mosse da Dio: ψυχῆς θεοκινήτοις πτεροῖς. Tale infatti o si finse ovvero si credette l'anima dagli antichi (BUONARR. *Vetri*, pag. 196); ed è celebratissima la ipotesi di Platone nel Fedro, che stabilì le anime divenire ἐπτερώμεναι dopo morte e perdere poi per loro colpa dopo un certo tempo le ali e quindi cadere a terra e unirsi di nuovo ai corpi per uscirne di nuovo e riprendere le ali. Ma di anime alate io non conosco finora altra narrazione che quella della citata visione di S. Antonio, nè altro esempio che una scultura di Alessandria di Egitto, finora unica, il cui disegno mi fu mostrato dal sig. Carlo Wescher. Vedesi sopra una stele l'imagine dell'anima coronata, alata ed orante dentro una nicchia, sul cui fondo si legge in rozzi caratteri la funebre preghiera: « Signore da' riposo all'anima della tua serva ecc. » + ΚЄ ΑΝΑ-ΠΑΥϹΩΝ (così) ΤΗΝ ΨΥΧΗΝ [Τ]ΗϹ ΔΟ[Υ]ΛΗϹ σΟΥ κ. λ. In Occidente non abbiamo avuto finora verun esempio d'imagini alate simboleggianti l'anima, sia di un uomo sia di una donna. In questa vece le imagini dei defunti sogliono essere atteggiate da oranti: riesce però assai singolare il modo di figurare una fanciulla di nome Adeodata su di una lastra cimiteriale romana (Tav. 485, 16). Ella, o piuttosto la sua anima, si vede nel campo della lastra sollevata in aria e tenendo con ambedue le mani un velo gonfio e teso sulla sua testa. Qual sia il significato di quel velo noi nol sapremmo indovinare se non conoscessimo l'artistico linguaggio delle scuole di questa età: dappoichè è noto che con esso esprimevano il vento e il davano perciò alle divinità marine, perchè ivi hanno impero i venti; e a più forte ragione così rappresentavano le divinità e le personificazioni aeree: fra le quali è fuor di dubbio che dovevano annoverarsi gli spiriti da coloro che li dotavano di un corpo non terreno. Ivi è adunque figurata l'anima di Adeodata alla quale pose il monumento la madre Licinia Eliodora. Del resto è comune linguaggio il dire che le anime trapassando sono portate dagli Angeli: dappoichè Gesù ebbe attestato (LUC. XVI, 22), che Lazaro morì e fu portato dagli Angeli nel seno di Abramo: ἐγένετο δὲ ἀποθανεῖν τὸν πτοχὸν, καὶ ἀπενεχθῆναι αὐτὸν ὑπὸ τῶν ἀγγέλων εἰς τὸν κόλπον Ἀβραάμ. Per il che Tertulliano (*De cultu fem.* II, 13) dà agli Angeli l'epiteto di *baiuli* dei Martiri: *Angeli baiuli sustinentur*. E questo linguaggio tengono i SS. Padri argomentando anche dalle celesti visioni, quale si fu quella di S. Benedetto a cui fu mostrata l'anima di S. Germano Vescovo di Capua essere portata in cielo dagli Angeli in un globo di fuoco: *Vidit Germani episcopi Capuani animam*, scrive S. Gregorio (*Diall.* II, c. 35: cf. lib. IV, c. 7) *in sphaera ignea ab angelis in caelum ferri*. S. Sofronio adunque scrivendo di un tal Giorgio, che lasciava la vita presente, se ne andò, dice, con gli Angeli, che il portarono in cielo (*De mirac. SS. Cyri et Ioh.* L, pag. 537): τὴν παροῦσαν ζωὴν κατελίμπανεν τοῖς λαβοῦσιν ἀγγέλοις ἑπόμενος, ove la versione antica adopera le parole: *tollentes angelos secutus*. E Teofane Cerameo (*Om.* XLVII, pag. 390) descrive S. Pancrazio Vescovo e Martire che sale agile al cielo, levatovi dalle mani degli Angeli: πρὸς οὐρανὸν ἀνατρέχει χερσὶν ἀγγέλων αἰρούμενος. E S. Crisostomo afferma che quando l'anima del giusto esce dal corpo, è portata dalle mani degli Angeli (*Orat. in XL Martyr.*): ὅταν ἐξέλθῃ ψυχὴ δικαίου ἐντεῦθεν παραπέμπεται διὰ χειρῶν ἀγγέλων. Le stesse cose si leggono nelle *Quaest. ad orthod.* qu. 75 d'incerto autore (Vedi il THILO, *Cod. apocr. N. T.* pag. 777). Nella *Historia Iosephi*, la quale trovasi scritta in lingua coptica e in arabica, si finge che Gesù narri (cap. XXIII) come gli Angeli Michele e Gabriele deposero l'anima di S. Giuseppe sopra un drappo di seta che essi sostenevano pei quattro pizzi: *Michael apprehendit lacinias duas mappae holosericae, Gabriel religans lacinias duas, et amplexi animam patris mei Iosephi deposuerunt*

eam in mappa; e il codice arabico racconta che l'involsero nel drappo: *animam patris mei Iosephi acceptam involverunt involucro lucido: sic commisit spiritum in manus patris mei boni et impertivit ipsi pacem.* Al martirio di S. Menna, rappresentato sopra una pisside (Tav. 438, 2), interviene un Angelo disceso dal cielo, il quale attende di accogliere nel drappo che ha sulle mani l'anima del Martire, tosto che sarà sprigionata dal corpo. Un tal partito di rappresentare le anime dei giusti portate dagli Angeli in cielo, divenne in epoca tarda generale e solenne. Ond'è che l'anonimo scrittore edito dal Canisio (vedi anche il tom. XXVII *Bibl. PP.*) ne fa un argomento per confutare l'errore dei Greci dell'età sua (scriveva l'anno 1252), maravigliandosi come essi, che vedevano nelle loro chiese gli Angeli in atto di portare in cielo le anime dei defunti, volessero sostenere aver insegnato i loro padri, che non vi è luogo al premio nè alla pena per le anime prima del giudizio finale.

L'attitudine di orante fu data generalmente dagli antichi ai trapassati in segno della futura risurrezione. La donna orante tutte le volte che porta un nome è sempre muliebre, nè v'è esempio di una donna orante che abbia soprascritto un nome virile. Nelle lastre cimiteriali ove l'imagine è accompagnata dalla epigrafe in pari tempo scolpita, gli uomini defunti sono rappresentati nella propria figura virile comunemente orante, e similmente le donne. Prisco è figurato in tal guisa sopra una lastra del Kircheriano (Tav. 484, 9), e Crisogono (Perret, V, lxxviii, 2), e Tito (id. V, x), e due giovani in un marmo di Aquileia (Tav. 485, 17), ed Augendo in altro marmo della città medesima, e quante sono le imagini virili e muliebri nei sarcofagi, sulle lastre cimiteriali e sulle pareti dipinte in atto di oranti, tutte provano che non le anime loro, sibbene le loro persone erano figurate. La Crescentina sopra un marmo di Aquileia (Tav. 485, 15), la Grata sopra un arcosolio (Tav. 69, 2), la Bellicia del Lateranense (Tav. 482, 16), la Gregoria della galleria Vaticana (Perret, V, xxxvii), la Aufenia ora in Anagni (id. V, i), e la Vittoria (Tav. 485, 1) e la Eutropia (Tav. 485, 11) e la Bessula nel Laterano (ib. 7), e quella Petronia (Perret, V, vii) e quella Prisca (Tav. 484, 6), alle quali i loro mariti tuttora viventi posero l'epigrafe, e cento altre, son figure che rappresentano le donne defunte. Un novello esempio ce lo darà Milano in un frammento di epitaffio di recente scoperto ed illustrato da Monsignor Biraghi (*Spettatore,* n. 93, Febr.). In alto si vedono due colombe che bevono ad un calice; a destra di chi guarda in due piani stanno due figure di donne oranti, il cui sesso è facile intendere, perchè ambedue velate; una di esse però di più alta taglia ha sul capo a perpendicolo il monogramma ⚹ rotto in guisa che non si può decidere se composto di XP o di IX. Intanto ecco l'iscrizione supplita:

colombe che bevono ramoscello
b. in un calice M donna orante
*hic r*EQVISCETIN donna orante
*pace vit*ALIA QVIVI
xit a LXVIII ET CALENDIO

Poniamo che la donna di più alta statura sia la defunta di sessantotto anni di nome forse Vitalia: ma l'altra sarà dunque la Calendio nominata in secondo luogo nella epigrafe. Mons. Biraghi che nella persona più alta ritiene essere personificata la Chiesa, nella seconda più bassa opina si debba riconoscere la defunta Vitalia, ovvero piuttosto la personificazione delle preci in greco dette *Litae.* In generale a noi pare che la donna orante può talvolta esser la personificazione della Chiesa, come abbiamo dimostrato a suo luogo, ma qui niente osta che una di queste donne sia Vitalia e l'altra Calendio. Dei quali nomi feminili desinenti in *io* si è detto da me e da altri, e non pochi esempii vi si potrebbero aggiungere, se fosse qui d'uopo. Lascio però di moltiplicarli; ma non ometto di far ponderare ai miei lettori, che se l'idea dello spirito e dell'anima spesso memorati negli epitaffii avesse suggerito il concetto di sostituire alla imagine del defunto o della defunta il loro spirito e l'anima loro, noi ne dovremmo aver veduti e contati parecchi: e intanto gli autori di questa sentenza non

ne possono allegare veruno. Ha invero qualche apparenza di favorire questa opinione l'epitaffio posto da una Ciriaca al suo marito defunto, di nome Faustino (De Rossi, *Bull. Arch. Crist.* 1868, pag. 12), sul qual marmo si vede scolpita una donna orante. Questo esempio sarebbe invero un ostacolo alla nostra dottrina, se fosse dimostrato un supposto latente e occulto nella proposizione contraria. V'è l'imagine di una donna sul marmo dedicato ad un uomo; quella imagine adunque, dicono, non rappresenta la persona del defunto, ma l'anima: e però le donne oranti sono le anime, non le imagini della persona defunta. Qui, com'è chiaro, non si fa presente il caso nel quale sul marmo che è posto ad un solo siano graffite più persone. Ma perchè la soluzione del quesito fosse adequata, era pur d'uopo che ciò si considerasse, e non si è fatto. Resta quindi ancora da dire quali imagini sogliano gli antichi apporre alle lastre cimiteriali e non cimiteriali. Noi adunque diciamo in prima che, oltre alle imagini dei morti, gli antichi rappresentavano imagini simboliche: e fino a tanto che si potrà sempre dire che un'imagine può essere simbolica, non si avrà niente da temere per la dottrina stabilita. Diremo inoltre che su questi monumenti può aver luogo, oltre alla persona defunta, anche una persona viva, ovvero una o più persone morte che appartengano alla famiglia del defunto o della defunta: di che crediamo opportuno allegare qualche esempio. Prescelgo un marmo di Aquileia, del quale ho il calco sott'occhio, posto ad un fanciullo il cui nome è Giovanni. L'epigrafe un tempo intera, oggi è alquanto monca a destra. Io la riferirò come si legge nelle *Inscr. Christ.* del Marini (Cod. Vat. 9073, pag. 734):

HIC REQVIESCIT · PVER · IOHANNES
QVI · VIXIT · ANN · IIII · MEN · II D · XIIII
DEPOSITVS · DIE · XIII · KAL · AVG · IN · PACE

Voi vi aspettereste qui l'imagine del fanciullo, se non dell'anima sua: ma di sotto a questa epigrafe noi ve ne troviamo invece tre e tutte da oranti, e in un giardino che raffigura il paradiso. Inoltre l'imagine che sta nel mezzo è di donna, e porta il capo coperto dal velo; le due laterali sono di fanciulli. Voi potrete meco conchiudere che, col fanciullo Giovanni, si vedano rappresentate altre due persone, verosimilmente la madre e il fratello, mentre l'epigrafe nomina il solo Giovanni. In altro marmo pur di Aquileia sono egualmente tre le persone scolpite, e ciascuna porta il proprio nome; ma una di esse solamente è in atteggiamento di orante. Questa si nomina CRESCENTINA (Tav. 485, 15): le due persone non oranti ma che con le lor destre additano questa donna chiamansi IANVARIVS e FL. AQVILINVS, il quale attesta di aver fatto questo monumento essendo in vita: SE VIBVM FECIT. Vedete adunque che con la donna Crescentina sono altre due persone, una delle quali vi si è fatta rappresentare ancor viva: intanto sono esse in una vigna che dinota la Chiesa. Ma ecco un altro notevole esempio. Il marmo da noi recato nella Tavola 486 n. 16 fu scolpito per un fanciullo il cui nome è Sabbazio, che vi si legge, quantunque abraso dallo scarpello. V'è anche un episfonema *Palumbus sine fel(le)*, che riguarda questo fanciullo, postogli dall'affezione del padre Flavio Eliodoro: ma v'è anche di più sotto alle dette parole il monogramma di Cristo e, ai lati di esso, vi stanno due colombe coi loro rami di ulivo nel becco. Lo scultore non intendeva di esprimere in generale le anime giuste, ma voleva che queste due colombe rappresentassero due particolari persone e le specificò soprascrivendo loro i proprii nomi, Veneria e Sabbazia. Non cade dubbio che avrebbe potuto invece delle due colombe porre qui accanto al monogramma due donne oranti. Comunque si voglia, è sempre dimostrato che accanto alla epigrafe del fanciullo Sabbazio, la cui imagine è omessa, hanno luogo due altre persone le quali non sono punto nominate nell'epitaffio. Ora farò notare che, di queste imagini, gli antichi siccome ne posero talvolta di più che non fossero i morti nominati nelle epigrafi, così tal'altra per converso ne posero meno. Basterà che io ricordi a tal proposito quella lapida che un tal Mosè pone a sè ed a Prisca sua moglie defunta, dove si vede il buon Pastore con la donna orante (Tav. 484, 6): le quali due imagini si hanno ripetute in altra lapida,

quantunque sopra vi si leggano i nomi dei due coniugi Prisca e Mosè (ib. n. 7) già defunto. L'unico fatto che prima dei tempi nostri siasi mai arrecato da coloro i quali stimarono potersi essere rappresentate le anime in figura di donne, sembra aver qualche apparenza di vero; ma non è per questo men facile dimostrarlo insussistente. Trattasi della medaglia (Tav. 480, 9) che rappresenta un Martire posto sopra un letto di ferro per esservi abbruciato a fuoco lento. Vedesi il letto e il fuoco accesovi sotto; vedesi il carnefice che tiene pei piedi il Martire nudo del tutto e disteso boccone sopra quel letto, e il magistrato che siede di contro avendo da presso un suo ministro, e sembra con la destra alzata parlare alla persona che è fra i tormenti tuttavia viva; dacchè il preside le parla, ed ella ha il capo e il petto sollevato, appoggiando le braccia a quel letto di fuoco. Intanto nel fondo della scena appare una figura orante e dall'alto coronata da mano celeste. Questa figura al P. Lupi (*Diss.* pag. 197) sembrò di donna, e ne indicò per prova il petto rilevato e le braccia polpute. Indi male attribuendo a lei l'epigrafe SVCESSA VIVAS che si legge intorno al campo della medaglia, dichiarò che questa donna fosse l'anima di una ignota Martire Successa abbrustolita al fuoco. Il Vettori invece avendo prima messo in dubbio che quella figura fosse muliebre, di poi si arrese, ma stimò che forse poteva essere l'anima di S. Lorenzo, il cui martirio gli parve espresso nella medaglia. La questione per noi non può esser decisa con lo studio del monumento, che o è perito o non si trova; ma possiamo esser certi che se questa figura è muliebre, non è poi da dirsi *Successa:* dacchè la epigrafe non appartiene alla donna orante, ma sì a colei che possedeva questa medaglia, a cui si fa quell'acclamazione come in altra simile medaglia (Tav. 486, 11) ad un tal Zosimo nella epigrafe, ZOSIME VIVAS. Vediamo adunque se è possibile che la figura orante sia l'anima di S. Lorenzo, come vorrebbe il Vettori. E noi non tarderemo a dir di no, per la semplice ragione che il santo Martire vi è rappresentato ancor vivo: che se l'arte voleva farlo coronare dal cielo, essa avrebbe al solito rappresentata in alto la mano celeste in atto di porgli sulla testa la corona, e non sulla imagine che dicono dell'anima di lui, la quale sarebbe uscita del corpo non si saprebbe dire se per tal motivo. Abbandoniamo adunque al Vettori una interpretazione sì contraria alle norme seguite dall'arte cristiana, e non ci sarà difficile neanche qui di trovare la spiegazione di questa medaglia riconoscendo uniti insieme sopra di essa due Santi, forse la Ciriaca nel cui cimitero fu deposto Lorenzo, e Lorenzo medesimo il cui martirio penso siasi dalla pietà dei fedeli voluto espresso come vedevasi a quei dì in lamina d'argento, dono del magnifico Costantino, e come fu rappresentato in un vetro del Museo Martini di Palermo, dato da Francesco del Pozzo (*Mem. della vita etc. di S. Lorenzo*, Roma 1766) e ripetuto dall'Arevalo nella nota 563 a Prudenzio. Ivi il Santo è steso boccone sulla graticola appunto come si vede sulla medaglia, ed ha di sopra il nome LAVRЄCIV̄ che ne determina il personaggio.

LIBRO QUINTO

TIPI DELL' ANTICO TESTAMENTO

CAPITOLO PRIMO

ADAMO ED EVA

Ai trattati precedenti, nei quali ho spiegato la teoria dell' arte cristiana, mi è sembrato utilissimo far seguire due libri, nel primo dei quali fossero da me spiegati alcuni dei tipi principali del Testamento vecchio, e nel secondo parimente alcuni tipi del Testamento nuovo.

Se l'arte cristiana seguì una certa norma nell' inventare e comporre, non dobbiamo credere che il potesse o sapesse fare senza l'ammaestramento della Chiesa. Queste dottrine introdotte prima nelle pitture cimiteriali, ebbero di poi uno sviluppo maggiore nelle sculture dei sarcofagi, dai quali però trarremo gli esempii più numerosi e più reconditi.

Saranno anche allegate le miniature, ossia i dipinti dei codici e i musaici delle Basiliche, ma soltanto per alcuni particolari delle composizioni, dappoichè nella loro invenzione e composizione domina quasi esclusivamente il senso storico.

Sarà della storia dell' arte, che negli ultimi sei libri svolgeremo a maniera di annali, il cercare e l'indicare l'origine della scelta e l'ordine e i motivi della preferenza accordata ad alcuni particolari soggetti, e della distribuzione e del nesso che li collega fra loro.

Ora cominciando dalla creazione fa d' uopo che ci poniamo innanzi la scultura di Aire (Tav. 301, 3) che rappresenta l'elevazione di Adamo allo stato soprannaturale di grazia. Adamo non è disteso per terra, ma è già animato e in piedi, e con atteggiamento di pietà di riconoscenza e di fede si reca la destra al petto e stende la sinistra verso il Verbo, che in forma umana giovanile e imberbe, qual è quella che prenunzia la futura incarnazione; e tenendo nella sinistra un volume gl'impone la destra sul capo, cooperante dall' alto lo Spirito Santo in forma di colomba, a cui l'attributo di santificare è proprio.

Tal è di fatti nel nobile sarcofago Lateranense (Tav. 365, 3) l'attitudine d'imporre la mano sul capo di Eva che si fa supporre allora allora cavata dal costato di Adamo, il quale si rappresenta disteso in terra davanti al Verbo creatore.

Leggiamo nella Scrittura che Iddio prese con le sue mani una costola di Adamo, e ne plasmò il corpo di Eva. Un coperchio di sarcofago del Museo

Napolitano (Tav. 396, 2) ci mette innanzi questa scena.

Il Verbo siede ed ha dinanzi il corpo di Eva che ha modellato: egli intanto sembra spirargli in faccia lo spiracolo della vita, il quale atto accompagna con la mano che le ha posta sulla bocca e alle narici, per le quali respirando viviamo. La mano da sua parte è simbolo della potenza creatrice. A questa scultura deve paragonarsi il bassorilievo di Campli presso Teramo (Tav. 399, 7), dove il Verbo egualmente siede, e l'umano plasma gli sta dinanzi sopra una base o piedestallo, in quella guisa medesima che i formatori usano quando modellano. Ma v'è inoltre dietro all'uomo il futuro suo rigeneratore e riparatore, che amò appellarsene Figliuolo. Ammirabile invenzione esprimente sì bene e con tanta evidenza la causa efficiente, esemplare e finale della creazione che è Cristo, *principium creaturae Dei* (APOC. III, 14).

La caduta dell'uomo suol rappresentarsi con un sol gruppo variamente modificato. Perocchè sogliono gli artisti mettere Adamo ed Eva coll'albero e il serpe, aggruppando così in una sola scena le circostanze dei varii punti di azione di quel luttuoso avvenimento. Ma il serpe è talvolta omesso, mentre i due progenitori coprono quasi sempre le parti pudende con la foglia, e talvolta fanno senza di essa con la sola mano. Eva ha spesso in mano il pomo che dimostra essere lei la sedotta e la causa della prevaricazione. Gli artisti dei vetri l'hanno ancora ornata di vezzi, di monile, di smaniglie, di braccialetti e di periscelidi, e con arte le hanno intrecciati i capelli, forse perchè esprimesse la donna che seduce. Ma la composizione, come ho avvertito, non esprime alcun punto di azione, perocchè quando Adamo ed Eva si erano velate le pudende con foglie di fico unite insieme, *ἐῤῥαψαν φύλλα συκοῦς καὶ ἐποίησαν ἑαυτοῖς περιζώματα*, e quantunque non ancora cacciati dall'Eden, non dimoravano però presso l'albero della scienza del bene e del male, nè presso di Eva era più il serpe, e neanche doveva avere in mano tuttavia il pomo di quell'albero, donde ella e il marito avevano già fatto pasto. È dunque una rappresentanza memorativa dell'avvenimento, è una creazione dell'arte, che racconta la storia in un sol gruppo, servendosi della compenetrazione, ossia della prolessi e dell'anamnesi o analessi che dir si voglia. Questa prolessi si fa anche intravedere nel singolarissimo gruppo di Velletri (Tav. 374, 4), dove pare che siasi voluto esprimere il momento in che Eva seduce il marito. Eva gli porge il pomo mentre egli gettandole il braccio al collo in segno di tenero amore, ne prende dalla mano il frutto, che è di fico: ma la donna che avrebbe dovuto mostrarsi senza pensiere nella sua innocente nudità come il marito, invece è la sola che si è recata la sinistra davanti e si fa velo. L'inventore di queste scene non ebbe altro intento che di rappresentare la caduta dell'uomo, ora storica, ora commemorativa: non introdusse la Divinità che, come si legge nel sacro testo, all'aura del mezzodì fe'sentire la sua voce. Quando ciò avesse voluto fare, non si sarebbe, cred'io, servito che della mano parlante dalle nuvole, come il pittore che compose la bella scena della Genesi di Vienna (Tav. 112, 1). Richiamo in mente il bassorilievo di villa Albani (Tav. 396, 5), ove l'atteggiamento dei due protoplasti dinota che Dio loro parla dall'alto, quantunque la mano celeste vi è stata omessa. Adamo ed Eva guardano in su, Adamo inoltre si è accostata la mano alla bocca esprimendo col gesto che ha mangiato il pomo, *et comedi*, come si legge aver egli detto (GEN. III, 12): *Dixitque Adam: Mulier quam dedisti mihi sociam, dedit mihi de ligno, et comedi.*

La scena esprimente il profetico senso delle parole pronunziate da Dio a conforto dell'uomo decaduto dal suo stato, ebbe una composizione particolare nelle sculture dei sarcofagi, degna di quegli aurei tempi dell'arte cristiana. I due progenitori vedonsi come nelle scene superiormente descritte, in atto di coprirsi le pudende con le foglie: ma l'albero e il serpe sono omessi: e vi sottentra invece un po' innanzi a loro, nel bel mezzo, un giovane

in tunica e pallio, con capelli spesso lunghi, il quale porta nella destra (dal qual suo lato è costantemente Adamo) un fascio di spighe di grano, e nella sinistra, cioè dal lato di Eva, un agnello (Tav. 367, 2, 3). Gl'interpreti antichi seguiti dai moderni fino al dì d'oggi, tengono che quel giovane sia Cristo il quale entri in iscena per assegnare a ciascuno dei progenitori la propria occupazione, resa necessaria dalla estrema loro indigenza; all'uomo il lavoro della terra, alla donna quello della lana: della qual lana dicono che è simbolo l'agnello. Sono messi questi due obietti, scrive il Bottari (tom. I, pag. 45), per dinotare che l'ufficio dell'uno era di lavorare la terra per raccogliere il grano, e dell'altra il filare la lana. Essi ammettono adunque che l'arte antica abbia figurato il Redentore con le spighe e coll'agnello, a solo intento di rappresentare la misericordia e provvidenza divina che loro insegna il modo di procacciarsi e pane e vestito. Ma come si proverà che l'agnello è simbolo della lana da filare? E non sarebbe stato naturale in tal caso che quel personaggio divino recasse una zappa in una mano e la lana intorno alla rocca nell'altra? Inoltre di questo lavoro di lana non è cenno nel sacro testo, dove pur si legge che Iddio vestì di pelle e non di lana i due prevaricatori. Per tali motivi credetti una volta (*Hagiogl.* pag. 62, 2) che l'agnello potesse esprimere la pastorizia, e il grano l'agricoltura, prendendone argomento dalle offerte dell'agricoltore Caino e del pastore Abele. Vedo però che questa congettura non ispiega abbastanza l'intervento del personaggio con le spighe di grano e coll'agnello, e fa d'uopo cercare invece se vi si debba riconoscere piuttosto un senso figurato.

Certamente chi compose questa scena sostituendo Cristo all'infausto albero della scienza del bene e del male, e ai suoi pomi le spighe di grano e l'agnello, mirò ad altro che a significare la provida cura presa da Dio del vitto e del vestito delle sue creature. E come avrebbe egli potuto dimenticare la redenzione promessa per mezzo di quel seme e di quella donna che schiaccerebbero il capo del serpente? Come non avrebbe pensato, nella scelta del pane e dell'agnello, ai due simboli solennissimi e celebratissimi di Cristo, pane vivo disceso dal cielo, agnello ucciso dalla origine del mondo? Egli vi pensò di fatti, anzi son certo che sia stato questo il suo principale intento; e me ne assicura in prima il considerare che se Cristo porta le spighe e l'agnello per Adamo ed Eva, in qualche altro monumento ove manca il personaggio che li porta, sarebbonsi queste spighe e questo agnello dovuti vedere nelle mani di Adamo e di Eva. Di poi me ne assicura questo bassorilievo medesimo, dove si ha inoltre un altro personaggio che entra in azione; il quale stando alla destra di Adamo e postagli la mano sulla spalla, sembra riscuoterlo per notificargli alcuna cosa che sommamente rileva. Questo personaggio nel sarcofago di Saragozza (Tav. 381, 5), ove le persone sono determinate dal proprio nome, ADAN ☧ EVVA, è chiamato ISAC, Isacco. Ora non fa bisogno di provare, ciò che è notissimo, che la persona d'Isacco prelude al sacrifizio dell'Uomo Dio, e però non ebbe torto l'antico interprete di chiamare con proprio nome Isacco quel personaggio che, se non è il Verbo, sarà un Profeta, il quale ne avverte del profetico senso. Egli vi sta per dire che colui il quale porta in mano il fascio di grano, è quel seme di grano celeste non generato da altro seme, *ὁ οὐράνιος κόκκος ὁ ἄσπορος* (Greg. Neocaes. *in Theoph.* pag. 31, ed. Voss.), che ristorerà la natura umana, e colui che porta l'agnello sarà egli medesimo l'agnello immolato. Questo concetto della carne e del sangue di Cristo immolato, a cui allude il grano e l'agnello, io trovo espresso da Sedulio, quando rivolto a Dio esclama: « O tu che l'uomo, il quale per la dolcezza del vietato pomo perì, restauri con miglior cibo, e con la bevanda del sacro tuo sangue espelli dalle vene di lui il veleno infusovi dal serpente » (*Carm. pasch.* I, 1, 54-56):

Omnipotens aeterne Deus spes unica mundi...
Qui pereuntem hominem vetiti dulcedine pomi
Instauras meliore cibo, potuque sacrati
Sanguinis infusum depellis ab angue venenum.

Lodevolissima però e sopra modo magnifica parmi questa invenzione dell'arte cristiana, che sostituendo la carne di Cristo al pomo della prevaricazione, a questo che fu causa di morte oppone il pane immortale: al serpente mortifero, l'agnello senza macchia che toglie il peccato sopra di sè, e trionfa della morte. Adamo ed Eva con la foglia di che si coprono confessano la loro caduta; il Redentore, coi simboli della sua incarnazione e del suo sacrificio, svela ad essi la riparazione futura attestata anche dal personaggio che qui figura per Isacco, ma più verisimilmente è il Verbo. La qual mia opinione sembra convalidarsi dalla rappresentanza del medesimo soggetto sul fianco destro del sarcofago (num. 6). Ivi il fascio di spighe e l'agnello stanno accanto all'albero col serpe attortigliato, dal quale Eva ha tratto il pomo che ha in mano; ma dietro di lei si ha un personaggio imberbe (vedi il testo) con volume nella sinistra che guarda, e non è il Verbo che sarebbe in forma virile barbato, nè Cristo, che in questa scultura porta la chioma alquanto lunga e inanellata, ma di certo il profetico senso personificato. V'è però un sarcofago romano (Tav. 318, 2), nel quale mentre il Verbo parla con Adamo, Cristo si rivela ad Eva mutando l'acqua in vino; lo che dimostra quanto sia vero il senso dato or ora alla sua apparizione col simbolo del grano e dell'agnello. Questi sono i pochi mezzi coi quali vediamo essersi espressi *per formam rerum* i concetti sublimi della cristiana credenza nel peccato d'origine e nel Cristo riparatore

Poche sono le composizioni di questa istoria così piene e perfette: la maggior parte non si hanno compiute, ma si possono interpretare e supplire ora che i saldi fondamenti sono posti. Allor che adunque tu vedrai soltanto un fascio di spighe accanto ad Adamo (Tavv. 365, 1; 366, 3; 383, 5), ovvero è Cristo medesimo che gli appare con le sole spighe ben supplite (Tav. 372, 3), non dovrai aver difficoltà di spiegarlo supplendo il resto. In un frammento di sarcofago, dove Cristo appare ai due progenitori coi due suoi simboli del grano e dell'agnello (Tav. 396, 4), mirasi nondimeno presso di Adamo anche una cesta di pani. E giova notarlo, perchè con tal confronto potremo sicuramente spiegare le due ceste di pane, l'una accanto ad Adamo, l'altra accanto ad Eva, che si vedono sul lato destro di uno dei due sarcofagi di Verona (Tav. 333, 3): dovremo riconoscere quel valore medesimo nelle due ceste, che nella cesta e nelle spighe, nella cesta sola o nelle sole spighe. V'è finalmente un sarcofago romano, ove in singolar modo è espressa questa composizione. Adamo ed Eva hanno in mezzo l'albero col serpe, ma Adamo ha dal suo lato Cristo, il quale non altro reca che il solo fascio di spighe (Tav. 372, 3). La quale omissione dell'agnello avvalorata da altri esempi arrecati di sopra, sempre più dimostra e fa evidente che il senso profetico è avuto in mira dall'arte; perocchè se fosse inteso il senso preteso del vitto e del vestito, non si spiegherebbe come siasi omesso l'agnello che non può di certo essere supplito dal grano se si vuole che significhi il vitto. Ora ad avvalorare sempre più il senso stabilito nel frammento citato, che è quello della carne di Cristo, ne gioverà addurre e spiegare due notevolissime composizioni, nelle quali l'arte sembra aver fatto un supremo sforzo per render chiaro ed evidente il suo dommatico linguaggio. Essa è passata più oltre in una nuova e recondita composizione che sarà pregio dell'opera di qui esporre (v. Tav. 312, 1). È in un sarcofago Lateranense figurata la moltiplicazione dei pani, e sei ceste di frammenti sono collocate presso del Redentore. Ma è singolare che ivi, accanto a quelle sporte di frammenti, siasi rappresentata una donna ammantata e genuflessa in atto di supplichevole con le mani chiuse, la quale perciò altro non dimanda se non una briciola di quel pane del quale si sono saziate le turbe: essa è in somma la Cananea che dimandò una volta le miche, della quale Cristo fece così nobile elogio, attestando di non aver trovata in Israele tanta e sì viva fede. Or questa donna dai SS. Padri fu concordemente tenuta per figura della nuova Chiesa di Cristo, cioè della *Ecclesia ex gentibus*. Queste cose premesse come necessarie a sapersi

prima d'interpretare il gruppo che l'eminente artista ha saputo con maraviglioso e veramente classico nesso congiungere al già dichiarato, passo a descriverlo. Vedonsi dunque accanto alla donna genuflessa i due progenitori Adamo ed Eva che piangono il loro fallo: l'albero è in mezzo ad ambedue; il serpe è omesso. Invece appare di dietro ad Adamo un personaggio maturo e barbato, il quale guarda Eva e in pari tempo ha sporta la destra imponendola sul capo della Cananea. Le relazioni che passano fra il guardare Eva e l'imporre la mano sul capo della Cananea, cominceranno ad intendersi tostochè si sarà riflettuto che la nuova Chiesa di Cristo figurata dalla Cananea chiamasi dai SS. Padri ad una voce l'Eva novella. Quel personaggio barbato adunque che impone la mano, non è altri che il Verbo il quale prenunzia ad Eva la riparazione. Dietro tali premesse non mi sarà arduo fare intendere il nesso che insieme congiunge la rappresentanza singolarissima che si vede scolpita in un sarcofago di Velletri. Imperocchè ivi (v. Tav. 374, 4) Adamo è in atto di prendere da Eva il pomo, mentre nel piano inferiore un giovane in tunica esomide, tolti due pani dalle sette ceste in mezzo alle quali sta, e quasi invitando a cibarsene, spande le braccia. Questo giovane in tunica esomide è certamente figura di Cristo, e i pani che porta, e le sette sporte vi stanno come le due ceste di pani che si vedono nel sarcofago veronese citato di sopra. Se dunque la moltiplicazione dei pani equivale alle due sporte, e le due sporte vi stanno come i due pani in luogo delle spighe e dell'agnello, chiara cosa è che le spighe e l'agnello sono i simboli della carne di Cristo, cioè del futuro Redentore, rivelatosi a noi sotto l'allegoria di pane e di agnello. Ciò è quanto abbiamo di sopra proposto e che vediamo essere confermato da queste composizioni singolari.

Altre figure vedonsi di rado aggiunte a questa nobile creazione dell'arte: esse però non sono mai altrove che alle spalle dei suddetti personaggi; come in un sarcofago Lateranense, ove due se ne hanno dietro di Cristo. Questi personaggi vi stanno a guisa di σκοποί, ossia spettatori, il cui intervento ha la forza di rammentare il senso profetico inteso dall'artista in quella composizione.

CAPITOLO SECONDO

CAINO ED ABELE

Quel fascio di spighe e quell'agnello che il Redentore si reca nelle mani facendo sperare la promessa riparazione futura, sono nelle mani di Caino e di Abele la materia dei loro sacrifizii. La Scrittura non dice qual particolar frutto o animale offrissero Caino ed Abele, se non in generale che essendo Caino agricoltore offrì dei frutti della terra, ed Abele, che era pastore, offrì i primogeniti del suo gregge (Gen. IV, 3, 4). Ma l'arte cristiana sembra aver prescelto il grano e l'agnello a scopo profetico: e ciò parmi si convalidi dal vedere in un raro marmo Caino che offre insieme l'uva e il grano (Tav. 372, 3), dove è anche nuovo che Abele, in luogo dell'agnello, si veda offrire un capretto. Non mostrerebbe buon senso chi credesse che questo fu il primo sacrifizio che gli uomini offrissero a Dio: Caino ed Abele ne ebbero di certo l'esempio dal loro progenitore, il quale istruito del mistico significato di quei doni, che il Redentore destinò a loro temporale sollievo, delle primizie del grano e della gregge avranno senza dubbio fatto l'offerta primitiva. L'una e l'altra offerta doveva quindi essere ugualmente grata a Dio, nè si legge che Iddio rimproverasse Caino della offerta fatta perchè vile, quantunque così pensino alcuni dotti commentatori con Prudenzio (*Dittoch.* II, 2), tra i quali non porremo di certo S. Ambrogio, che confessa di non trovar niente che Iddio riprendesse nella specie del dono (*De sacr. incarn.* cap. 1): *nihil invenio quod in specie munerum reprehendatur;* ma forse perchè non iscelse la qualità migliore, come Abele che offerse pingui agnelli, *de adipibus:* a che sembra alludere S. Paolo (Hebr. XI, 4), ove scrive: *Plurimam hostiam Abel, quam Cain, obtulit Deo, per quam testimonium consecutus est, esse iustus, testimonium perhibente muneribus eius Deo:* e però rifiutò il sacrificio di Caino, perchè gli mancava il bel pregio dell'animo generoso, riverente e pio. La versione seguita da S. Isidoro legge: *Dixit Deus ad Cain, si recte offeras, recte autem non dividas, peccasti.* Vedi le *Quaestiones in* Genesim, cap. 6, 2: cf. Areval. *ad* Prudent. pag. 495. E Tertulliano (*Adv. Iud.* 2) scrive: *Deus Abel offerentem sibi sacrificia laudavit accepto ferens quae offerebat in simplicitate cordis et reprobans sacrificium fratris eius Cain qui quod offerebat non recte dividebat;* e l'anonimo

autore del libro *in* Genesin attribuito a Giovenco (vers. 143 segg.), gli dà il senso medesimo in questi versi:

Nam prior uberibus fuerant quae prosata glebis
Obtulit, ast alius miti se devovet agno
Exta gerens sincera manu adipemque nivalem
Confestimque placet Domino pia vota tuenti.

L'offerta non fu rifiutata, ma l'offerente, al quale perciò fu anteposto Abele che simboleggiava il popolo ebreo coi suoi sacrifizii cruenti, riservandosi Caino, col suo sacrifizio incruento, a significare i Gentili dopo il sacrifizio dell'agnello cessato con la morte di Cristo al Patto novello. Per la qual cosa nel musaico di S. Vitale di Ravenna (Tav. 250), ov'è Abele che offre a Dio l'agnello, vedesi a Caino sostituito il giusto Melchisedecco che offre il pane e il vino, e la mano celeste che accoglie e benedice dall'alto le due offerte. Nè l'arte cristiana ebbe altro intento nel rappresentare questa istoria. Perocchè così si spiega ciò che il Bottari non sapeva intendere, come in uno dei sarcofagi romani (Tav. 402, 3) il Verbo prenda dalle mani di Caino il fascio di spighe (1), e come in quell'altro sarcofago citato di sopra, in luogo delle sole spighe, si veda Caino offrire insieme i simboli del pane e del vino nel grano e nell'uva, e l'agnello di Abele siasi cambiato nel capretto, simbolo della carne del peccato assunta dal Verbo e confitta in croce. I due fratelli simboleggiarono adunque i due popoli, l'ebreo e il gentile. *Nativitates duorum filiorum Adam,* scrive S. Isidoro (*Quaest. in Genes.* VI, 1), *similitudinem habent duorum populorum qui erant diversis temporibus ad fidem venturi pari opere et dissimili charitate ante Deum:* e la preferenza che Dio diede ad Abele, fu di poi significata in Giacobbe preferito ad Esaù (Rom. IX, 13), in Efraim che da Giacobbe fu preposto a Manasse, ripudiata essendo da Dio la Sinagoga, perchè, come rinfacciò ai Giudei Cristo medesimo (Matt. XXIII, 35), uccise i Profeti da Abele a Zaccaria, da Abele che preconizzò la morte di Cristo ed è perciò da S. Crisostomo chiamato (*De provid.* II, cap. 5) l'agnello di Cristo: ἄρνιον τοῦ Χριστοῦ: con le quali parole fa egli allusione alle parole di S. Giovanni, che disse Cristo agnello ucciso dal principio del mondo.

Or anche questo simbolico significato dei due popoli parmi chiaramente risulti nelle opere d'arte: e a dimostrarlo basterà allegare il sarcofago che oggi si conserva nel Louvre (Tav. 319, 1), ed è per più riguardi insigne. Consueto è il modo e per così dire tipico, di figurare il sacrifizio dei due fratelli Iddio, o piuttosto il Verbo, siede d'ordinario sopra duro sasso, di rado sopra sedia, e i due sacrificanti si appressano recando ciascun di essi nelle mani le loro offerte: uno o due spettatori danno indizio del senso profetico di quella istoria. I due germani Caino ed Abele non son vestiti come sempre altrove, e secondo la lor condizione da agricoltore l'uno, da pastore l'altro, con semplice tunica e per giunta anche a piè nudi; ma con novità senza esempio (e ne vedremo tosto il motivo) stanno ambedue vestiti di tunica e pallio. Il Verbo, come quasi sempre, parla ad Abele che gli sta davanti. Arduo sarebbe certamente e forse inesplicabile il concetto dell'artista, se egli medesimo non ci avesse guidato alla interpretazione. Perocchè subito dopo ha egli figurato un personaggio barbato in tunica e pallio, stante in piedi e di prospetto in mezzo a due giovanetti egualmente vestiti, sulle cui teste egli ha poste le mani. Di questa singolar rappresentanza non abbiamo altro riscontro, ma il linguaggio artistico è chiaro. Trattasi d'imporre le mani, il che significa benedizione: e la Scrittura ci ricorda nella Genesi (XLVIII) la profetica benedizione data

(1) Noto l'errore del Bottari, il quale credette vedere nella sua tavola CXXXVII, corrispondente alla nostra 442, 3, effigiato Iddio che impone agli uomini la pena del lavorare: quindi è, dic'egli, che quantunque allora non vi fosse se non il solo Adamo, pure per dimostrare che questo comando è fatto a tutti gli uomini, lo scultore ne ha espressi tre, a uno dei quali è data la pecorella e a un altro sono date le spighe per significare la vita pastorale e l'agricoltura. Ora niuno dubita che i due uomini con la pecora e le spighe siano Caino ed Abele in atto di sacrificare.

da Giacobbe ai due figli di Giuseppe, Efraim e Manasse, quando facendoli suoi eredi impose loro le mani tenendone uno a destra, l'altro a sinistra. Or l'artista che non voleva narrar la storia, ma servirsi dei personaggi storici a dichiarazione del senso che dava alla vicina rappresentanza, non figurò Giacobbe, come avrebbe dovuto, in atto di sedere sul proprio letto e d'incrociar le braccia trasferendo la destra sul capo di Efraimo che, come minore di età, gli stava a sinistra, ma in piedi e fra di essi due e con le mani sulle loro teste; il che dice abbastanza che tal composizione è in senso profetico, siccome ho dimostrato nel libro primo. Nè deve omettersi, essendo cosa che fa assai bene al nostro assunto, che la persona stessa di Giacobbe racchiude ancor essa il medesimo senso profetico, dacchè, il dirò con le parole di S. Isidoro (*Quaest. in* Gen. cap. 23), *populus Ecclesiae Synagogae populum superavit, et quomodo plebs Iudaeorum, tempore maior, servit minori populo Christianorum.* Conferma inoltre questa riconosciuta intenzione dell'artista la scelta ch'egli ha fatta dei seguenti due soggetti, i quali compiono la scultura del sarcofago. Sono essi la Samaritana e la Cananea, ambedue appartenenti a popoli d'altra origine, e prefiguranti la Chiesa delle genti. Nel centro poi di queste quattro istorie pose Gesù che conferma a Pietro la dignità di capo di questa Chiesa, composta non già di Ebrei della Sinagoga, ma di Gentili e di Ebrei credenti.

Non lascerò questo trattato senza ricordare la composizione singolarissima espressa nel sarcofago di Fermo (Tav. 310, 2), dove Cristo non è effigiato nel mezzo dei due protoparenti coi due simboli del suo sacrifizio, ma in mezzo a Caino ed Abele che portano nelle mani le solite loro offerte: egli s'inchina e parla ad Abele che gli sta a destra. Oramai anche di qua si conferma il senso da noi stabilito del valore dato dagli antichi al mazzo di spighe e all'agnello recati ai progenitori dall'Uomo Dio; e inoltre impariamo che la precedenza fu data all'agnello, perchè preludeva al sacrifizio cruento di Cristo.

CAPITOLO TERZO

NOÈ

La casa di legno, δουράτεον δῶμα (*Carm. Sibyll.* I, 133), οἶκος δουράτεος (*ib.*, 191), nella quale Noè e la sua famiglia stettero chiusi per dieci mesi con gli animali terrestri e con gli uccelli del cielo, ebbe trecento cubiti di lunghezza, cinquanta di larghezza e trenta di altezza. Comunque non si sappia certo di qual misura fosse il cubito, nondimeno ben s'intende che questa casa era alta la decima parte di sua lunghezza e larga la sesta: le quali misure ci rappresentano un corpo parallelepipedo, ma non quadrato. Che se poniamo con alcuni interpreti, che il tetto fosse alquanto convesso, ci darà la vera figura di una cassa funebre. Difatti la voce תבה nella coptica lingua, donde ha origine, egualmente spiegasi per arca e per sarcofago, cioè arca funebre. Ond'è che nel testo ebraico la stessa voce תבה vi è adoperata a significar l'arca noetica e l'arca di papiro, nella quale fu esposto Mosè, che somigliar doveva ad una piccola cassa funebre. I Settanta traducono questo vocabolo κιβωτὸς (Gen. VI, 14, 15; VII, 1), che vuol dire cassa di legno, ἐκ ξύλου (Thom. Mag. pag. 532). E una cassa di legno, ma di forma quadrata, e munita sopra di coperchio, gli Apameni di Frigia presero per simbolo o stemma. quando sulla loro moneta, ai tempi di Settimio Severo, vollero esprimere il motivo del soprannome κιβωτός, che la città portava allora, e che aveva assunto in luogo del più antico di κελαίνη, non si sa quando, ma di certo prima dei tempi di Strabone, dal quale ella è ricordata sotto tal nome (XII, 13): Ἀπάμεια, ἡ κιβωτὸς λεγομένη: dacchè secondo la tradizione loro l'arca noetica riposò sui monti soprastanti ad Apamea, che perciò chiamaronsi Ararat, a'piedi dei quali e presso le fonti del fiume Marsia quella città era fabbricata. A tutta ragione adunque lo scrittore dei libri Sibillini allegò questa origine del soprannome di κιβωτός (lib. I, v. 261), preso da Apamea; e Samuele Bochart (*Geogr. sacra*, pag. 16) ebbe ed ha torto di averla oppugnata, certamente perchè ignorò la testimonianza della moneta.

L'idea generale di κιβωτός, o sia di cassa di legno, essendo prevalsa, gli Apameni di Frigia diedero all'arca noetica la figura di una cassa col

proprio coperchio. Può quindi dedursi con fondamento, che presso quei popoli doveva essersene avuta la prima notizia dagli Ebrei, che della greca versione del Pentateuco facevano uso. V'è però chi ora vuole (*Bull. arch. crist.* 1865) che i cristiani fossero i primi a dar forma e figura di cassa all'arca noetica, nel mentre che la moneta di Apamea non antecede i tempi di Settimio Severo. Ma donde consta che Apamea abbia conosciuto allora e non prima del secol terzo questa tipica forma? Perocchè è certo che quella città aveva preso il soprannome suddetto di *κιβωτός*, non dico solo prima del secol terzo, ma prima ancora della venuta di Cristo. Se quindi portava il soprannome *κιβωτός* da sì gran tempo, come si proverà che gli Apameni non ne ebbero idea, e che quando vi si decisero, andarono a cercarne il tipo dai cristiani, i quali per converso avevano dovuto apprendere da loro il senso e la ragione di quel titolo? Pare quindi verosimilissimo, che quando gli Apameni vollero rappresentare quella patria tradizione, ne prendessero il tipo dalla idea, che a quella voce suol corrispondere: tanto più che preesisteva già una simile cassa nelle rappresentanze del mito sugli antichi monumenti (vedi i miei *Vetri*, ed. 2ª, pag. 27), la quale era più che bastevole al loro intento, non volendo porvi dentro più di due persone, Noè e la moglie. L'idea di Danae e Perseo chiusi in una *λάρναξ*, che gittata in mare per volontà di Giove approdò a Serifo (Hygin. *Fab.* LXIII), e di Ipsipile che in una somigliante cassa chiuse Toante, e di Emitea che vi salvò dentro Tene; in sostanza si riscontra con l'arca noetica, che essendo una cassa, *κιβωτός*, approdò ai monti Ararat; e le favole predette erano divulgatissime fra gli antichi. Del resto i nostri artisti si attennero a questo tipo della cassa perchè sufficiente al senso simbolico: e però quando vollero figurare la storica arca noetica, tutt'altro rappresentarono che una cassa. Veggasi il codice Viennese (Tav. 112, 3), il Cottoniano (Tav. 124, 3), e quello di Cosma indopleuste (Tav. 142, 4), e finalmente un sarcofago di Treviri, ma di epoca tarda (Tav. 308, 1), ove l'arca è anche priva del suo coperchio.

La moneta degli Apameni pone nell'arca, come ho detto, due personaggi soltanto, Noè e la moglie, e ripete il gruppo medesimo fuori di essa, figurando amendue in atto di elevar la destra, o sia di orare: da poi che resero grazie a Dio che li aveva salvati. Sul coperchio dell'arca, che è elevato, posano la colomba col ramo di olivo e il corvo: sul fianco si legge in rilievo ΝΩΕ, in alcuni esemplari sì chiaro e netto, che ogni appiglio è oramai tolto a quanti prima negavano trattarsi ivi della biblica narrazione. Nei monumenti sepolcrali cristiani, l'arca ha tutta la figura di una cassa il più delle volte col proprio coperchio, ed ha serratura e chiavistello, e talvolta i quattro piedi, come appunto la *λάρναξ* dipinta sopra il citato vaso dell'antica necropoli napolitana: ma non vi si vede mai dentro che un sol personaggio, e questo orante, mentre a lui si appressa la colomba recando nel rostro o negli artigli il ramo di olivo; ovvero è egli che stende le mani verso la colomba, la quale talvolta si vede esser giunta e posare tranquilla col suo ramo. Il personaggio, che non è di certo Noè, varia di sesso, di età e di forma. Vi hanno uomini maturi, giovanetti, fanciulli, e v'è anche una donna (Tav. 301, 2): il che dimostra ad evidenza che l'arca vi è adoperata in senso simbolico. Ma fa d'uopo sapere qual è l'interpretazione data dagli Apostoli e dai SS. Padri all'arca noetica. S. Pietro scrive ai fedeli della dispersione (I, cap. III, 20, 21), che ella portando Noè e la famiglia di lui per acqua fu figura del battesimo, che salva per acqua, *in qua pauci, idest octo animae, salvae factae sunt per aquam, quod et vos nunc similis formae salvos facit baptisma:* intanto, che per alcuni SS. Padri la colomba che tornò portando il ramo di olivo, fu simbolo dello Spirito-Santo, che doveva discendere in forma di colomba nel battesimo di Cristo (Cyr. Hieros. *Catech.* XVII, 10; Nazianz. *Or.* XXXIX, pag. 634; Victor Antioch. *in Marcum*, c. I, 9; Severus Antioch. *in Ioh.* c. XIX, 17; i testi dei quali si hanno nella *Catena* del Corderio). E poichè l'uomo, ai tempi di Noè, si salvò non solo per l'acqua, simbolo del battesimo, o sia della *παλιγγενεσία*, ma principalmente pel legno; così

i SS. Padri in gran numero scrivono, che quell'arca di legno fu simbolo della croce di Cristo. Basterà citare per tutti S. Isidoro di Siviglia (*in* Genes. cap. 7, 2): *lignum quippe crucem designat* (cf. S. Cyr. Hieros. *Catech.* XIII, 20): e poichè nell'arca erano uniti gli animali d'ogni genere, che figuravano gli uomini d'ogni nazione; però Origene disse (*Hom.* 2 *in* Gen.) che l'arca fu simbolo della Chiesa, e questo senso è seguito generalmente dai sacri interpreti, fra i quali S. Girolamo (*Dialog. Orthod. et Luciferiani*, § 22) avverte che, *Arca Noe Ecclesiae typus fuit... ut in illa omnium animalium genera, ita et in hac universarum et gentium et morum homines sunt.* Il qual significato essi rettamente raccolgono dalle parole di S. Pietro, perchè dicendo il santo Apostolo che siccome quei pochi che erano nell'arca si salvarono per l'acqua, in simil modo noi ci salviamo pel battesimo; chiaramente c'insegna a riconoscere nelle acque del diluvio allegorizzato il lavacro di rigenerazione, e nell'arca di legno, nella quale ci salviamo, la Chiesa di Cristo che ci salva pel legno della croce. Il battesimo poi è qui memorato come principio e causa, perchè esso è che ci fa entrare ed essere nella Chiesa; onde S. Cirillo Gerosolimitano l'appellò (*Catech.* III, 6) *ἀρχὴ*, principio del Testamento nuovo: *τῆς καινῆς διαθήκης ἀρχὴ τὸ βάπτισμα.*

Nella interpretazione di quei SS. Padri, pei quali il legno dell'arca simboleggia il legno della croce, la persona di Noè è figura di Cristo. S. Ambrogio chiama perciò Gesù il Noè nostro; e aggiugne, che come la colomba venne all'antico Noè portando la pace, così lo Spirito Santo discese sopra di Cristo in forma di colomba recando l'annunzio della pace e salute, che avremmo conseguita per mezzo di lui. Egli fe' rappresentare in tal senso nella sua Basilica l'arca di Noè, e vi scrisse sotto questi due versi (Biraghi, *Inni sinceri*, Milano 1862, pag. 144):

> *Arca Noe nostri typus est: et Spiritus ales*
> *Qui pacem populis ramo praetendit olivae.*

Dove mi par chiaro che egli dica essere l'arca di Noè tipo del Noè nostro, come la colomba fu tipo dello Spirito Santo, che discendendo sopra Cristo e dimostrandolo l'Unto del Signore, preannunziò ai popoli la pace. Così S. Girolamo (*Ep.* 69 *ad Ocean.* 6): *Columba Spiritus Sancti expulso alite teterrimo ita ad Noe quasi ad Christum in Iordane devolat et ramo refectionis ac luminis pacem orbi annunciat.* La qual pace sarà data al mondo dalla Chiesa pel lavacro di rigenerazione. S. Cirillo (*Catech.* XVII, 10) ha però chiamato Cristo il vero Noè, autore della rigenerazione del genere umano, scrivendo: *τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον κατῆλθεν ἐπὶ τὸν ἀληθινὸν Νῶε τὸν τῆς δευτέρας γενέσεως ποιητήν.* Nè diversamente S. Ambrogio (*in* Luc. III, 48), citato dal Biraghi, dove insegna che Noè fu tipo di Cristo e l'arca della Chiesa; e come Noè fabbricò l'arca, così Cristo edificò di poi la sua Chiesa: *Noe iustus non debuit praetermitti* (nel novero dei progenitori di Cristo), *ut quia aedificator Ecclesiae nasceretur, eum sui generis auctorem praemisisse videatur, qui eam in typo ante fundaverat:* e S. Isidoro *(loc. cit.): Noe per omnia omnesque actus eius Christum significat. Arcam instruxit Noe, Ecclesia construitur a Christo.* Dalla quale rigenerazione spirituale derivò certamente che l'arca nei monumenti sepolcrali significasse la futura rigenerazione dei corpi, cioè la finale risurrezione. L'arca in tal senso porta in seno il cristiano orante, e però le si vede talvolta sostituito un tino o bigoncia da ammostar l'uva. Dappoichè se, come scrisse S. Girolamo, le cantine significano i sepolcri, *Cellaria sepulcra significant,* e se le botti riposte in cantina simboleggiano i fedeli defunti ricchi di buone opere; il tino o la bigoncia con l'orante non possono altro significare che il cristiano il quale aspetta la beata resurrezione: nè dai sepolcri, segue lo stesso S. Girolamo, altro si cava se non ciò che vi è riposto: *de quibus hoc utique profertur, quod conditum fuerat.* Io ravviso una tale rappresentanza in un vecchio dipinto cimiteriale (Tav. 72, 3), dove alla cassa quadrata che rappresenta l'arca si è sostituito un vaso cilindrico di legno, ornato intorno all'orlo di fusarole e sul corpo di tre teste leonine, il quale si sostiene su quattro piedi. Dentro questo vaso è posto un personaggio barbato, in dalmatica e orante, verso del quale

dall'alto discende una colomba recando il ramo di olivo. Il Bottari, senza darsi pensiero della forma cilindrica, dice che è l'arca, e le teste leonine significano gli animali che vi furono inchiusi. A me non pare verosimile che le tre teste di leone abbiano nell'arte potuto adoperarsi a significare gli animali inchiusi nell'arca, e neanche così mi spiego come siasi data una forma cilindrica all'arca: mentre se vogliamo in questo vaso cilindrico di legno riconoscere un tino, ovvero una bigoncia, non ci sarà difficile spiegare anche le teste di leone che vi sono dipinte attorno in rilievo. Perocchè egli è notissimo che gli antichi decoravano gli sbocchi dei vasi destinati a contenere liquidi coi *leontochasmata,* ossia con aperte bocche leonine versanti; e però le vasche adoperate nella vendemmia per pigiarvi l'uva hanno talvolta teste leonine che eruttano il mosto nei sottoposti tinozzi; di che abbiamo un riscontro anche nel sarcofago di S. Costanza (Tav. 292). Ora, stabilito e messo in sodo che questo vaso di legno coi suoi quattro piedi e le tre teste leonine, rappresenta benissimo una bigoncia o tino da pigiar l'uva, ci sarà agevole il cercare nel simbolismo cristiano la ragione che ebbe il singolare artista di surrogare la bigoncia o tino all'arca noetica. Ciò fu, se mal non m'appongo, a fine di significare la passione dei Martiri, e la gloriosa loro risurrezione: io il deduco dal noto senso di questa metafora con la quale il Profeta Isaia descrisse colui che, lo dirò con le parole di Venanzio (VIII, 5, 169, secondo i mss.):

Calcaturus erat qui solus torcular altum.

Il Profeta, dice S. Girolamo (in c. LXIII ISAI.), descrivendoci colui che esce dalla bigoncia con le vesti imporporate di sangue, ci rivela il mistero della passione e della resurrezione di Cristo ignorato nei secoli addietro: *cunctis retro generationibus ignoratum:* e altrove (*contra* IO. IEROSOL. 34): Isaia, dic'egli, con poche parole tutto ci rivela il mistero della risurrezione di Cristo, cioè la verità della carne e però della sua passione e l'aumento della gloria: *paucis verbis totum resurrectionis mysterium demonstrat, idest et veritatem carnis et augmentum gloriae.*

CAPITOLO QUARTO

MELCHISEDEC

David, nel Salmo citato da Cristo ai Farisei in prova della sua divinità, ebbe per rivelazione e annunziò il primo, che il sacerdozio di Melchisedecco era tipo del sacerdozio di Cristo. La specialità di questo sacerdozio consisteva nell'offerta incruenta del pane e del vino. Dietro la rivelazione di Davide e gli ampii commentarii di S. Paolo, sarebbe superfluo citare i SS. Padri e gli scrittori e commentatori sacri in cosa tanto divulgata e saputa: e però neanche ci occuperemo di coloro che con somma impudenza negano essere stato un sacrifizio quello di Melchisedecco, dacchè vogliono che il greco verbo *προσφέρειν* e l'ebraico הוציא altro non indichi se non l'offerta fatta da Melchisedec ad Abramo ed alla gente armata che lo seguiva, di quel pane e di quel vino, perchè si rifocillassero. A costoro i Dottori cattolici hanno già indicato i passi, ove quei due verbi hanno il senso solenne di sacrificio. Questa perpetua tradizione della Chiesa è intanto serbata anche dall'arte, la quale rappresenta Melchisedec non solo come Re, ma come sacerdote che sacrifica, cioè offre a Dio il pane, e sta per offrire il vino che è già sull'altare. Di una tal rappresentanza andiamo debitori a due preclari musaici di Ravenna. Nel primo, che è in S. Vitale (Tav. 250, 1), il santo Re di Salem è cinto di nimbo e di diadema reale: l'abito suo è quale lo adopera l'arte pei Pontefici ebrei; tunica podère, larga fascia e pallio affibbiato sul petto, con fibula d'oro decorata da una grossa gemma. Questa insegna parmi sia data perchè rappresenti l'*ephod,* il quale S. Girolamo chiama pallio, e i Settanta dicono *ἐπωμίς*. Lunghi porta i capelli, prolissa la barba, e stando innanzi ad una mensa sostenuta da quattro colonnette e coperta da ricco drappo, eleva un pane con ambedue le mani in offerta al Signore, la cui presenza è indicata dall'apparizione di una mano dal cielo, che ha tre sole dita spiegate, il pollice, l'indice e l'infimo. Intanto vedesi posato sulla mensa il calice fra due pani, i quali certamente alludono al pane consecrato, che soleva distribuirsi ai presenti. Un nobile edifizio vedesi dietro di lui, fuori del quale all'aperto sacrifica, secondo ciò che si è detto esponendo le leggi dell'arte antica. A sinistra della mensa Abele, ancor egli fuori della sua casa, offre a Dio l'agnello che vivo ha nelle mani elevate. Poco diversa è l'invenzione nell'altro musaico

(Tav. 254), il quale appartiene a S. Apollinare in Classe, e vi fu messo dal medesimo Giuliano argentiere nel secol quinto. L'altare o mensa si vede nel mezzo del sacro edifizio, sollevate essendo le cortine o siano i veli a destra e a sinistra. Su di esso è il calice fra due pani, e Melchisedecco volto allo spettatore, ha nelle mani un pane, che è per offrire in sacrifizio: dall'alto a sinistra appare la mano divina di mezzo alle nuvole. È notabile l'atteggiamento del Sommo Sacerdote che non eleva il pane, come nel primo musaico, ma il tiene fra le mani che poggiano sull'altare, in quella guisa medesima che prescrive la nostra liturgia. L'offerta, che nel primo musaico è una torta, qui è invece un pane di piccola forma. A destra è Abramo che presenta il piccolo Isacco, il quale accenna l'agnello di Abele che gli sta dirimpetto in atto di offrirlo a Dio, alludendo così all'agnello che fu in vece sua sacrificato dal padre. Questi tre grandi tipi del sacrifizio cruento ed incruento sono ricordati insieme nel nostro canone liturgico, ove preghiamo a Dio che il nostro sacrifizio gli sia così accetto, come si degnò di accogliere quello del suo servo Abele, del Patriarca nostro Abramo, e il santo sacrifizio e l'ostia immacolata del Sommo Pontefice suo Melchisedecco. La vetustà di quel canone non ha bisogno di questa prova novella.

Il quadro che vediamo tuttora (Tav. 215, 1) nella Basilica di S. Maria Maggiore, riedificata da Sisto III, rappresenta la seconda parte della biblica narrazione, Melchisedecco che viene incontro ad Abramo reduce dalla spedizione e gli offre il pane e il vino del sacrifizio già fatto: il che assai bene Prudenzio (*Psychom.* 39) espresse chiamando quel donativo *ferculum caeleste,* cioè già consecrato:

Donat sacerdos ferculis caelestibus.

Iddio pertanto appare sulle nuvole attestando l'atto di religione or ora compito da Melchisedec, e stende la destra in segno di averlo accettato; mentre Abramo all'offerta di quel pane e di quel vino consecrato eleva la mano coll'atteggiamento che gli antichi tennero per segno di felice e prospero evento. Melchisedecco è in tunica e mantello, sopra del quale ei veste l'insegna del suo Sommo Sacerdozio, il breve pallio sacro che gli copre le spalle e gli si affibbia sul petto con una fibula ornata di nobile gemma: il diadema, insegna reale, è omesso; i pani che egli offre sono entro una cesta, in cima della quale se ne vedono posti due; il cratere pieno di vino è da presso, ma in terra. Nel codice greco di Vienna (Tav. 113, 3), trovasi espressa questa scena medesima in maniera diversa. Ivi non è presente dall'alto la Divinità, nè in suo luogo vi si vede la mano celeste: però il Re di Salem è invece uscito da un sacro edifizio, dove ha sacrificato, recando in mano l'offerta dei pani e del vino ad Abramo.

CAPITOLO QUINTO

ABRAMO E ISACCO

La storia di Abramo nei codici e nei musaici ha parecchi quadri che ne rappresentano i particolari avvenimenti; ma nelle pitture cimiteriali e nei sarcofagi ha luogo generalmente quell'unico, che fu sempre tenuto per grande tipo della futura Passione di Cristo, il sacrifizio d'Isacco. Nella quale rappresentanza notansi tre modi principalmente tenuti dai nostri artisti: perocchè or seguono il concetto storico, e lasciano agli spettatori di studiare il senso profetico; ora al racconto biblico aggiungono alcuni particolari, che per esser ripugnanti alla storia, dimostrano doversi ivi cercare il senso profetico; or si servono delle sole persone e di alcuni particolari storici, ad intento di significare il detto senso figurato soltanto. Fra le rappresentanze storiche prendono luogo ancor quelle dove Abramo veste un abito sacerdotale, sia una tunica podère, sia un pallio esomide, detto ὠμοφόριον ed ἐπωμίς dai Greci, rispondente all'*ephod* degli Ebrei, che per altro non rappresenta. Talvolta egli veste una seconda tunica ma corta, che assai si avvicina all'*ephod* sacerdotale predetto. Queste insegne potè il pittore attribuire a lui come a sacerdote da Dio eletto (Gen. XV e XXII; *Auct. de promiss. et praedict. Dei,* pars I, c. 12), dappoichè gli ordinò due volte che gli offrisse il sacrifizio. Generalmente però egli si vede vestito di tunica esomide, ovvero di tunica e di pallio: il figlio, quando non è nudo del tutto, indossa sempre la sola tunica esomide. Quanto poi all'atto del sacrifizio, suole il padre porre la sinistra sul capo del figlio, che rare volte sta in piedi ovvero siede sull'ara, ma di frequente è in ginocchio con le mani legate a tergo, mentre il padre ha il ferro nudo nella destra e talvolta glie l'appressa al collo per scannarlo. V'è l'ara accesa e l'agnello che guarda sempre in alto, dal qual luogo appare fra le nuvole la mano divina. Alcuni dei particolari predetti mancano talvolta alla intera rappresentanza: la mano divina è omessa, l'ara non è sempre accesa, l'agnello non vi si vede, e una volta Abramo è l'unico personaggio di tutta la composizione, avendo per determinativo il pugnale in mano e da presso l'ara: coi quali indizii lo scultore ha ottenuto agevolmente di farsi intendere. In tutte le composizioni a me note non è ancora avvenuto

di vedere Abramo in atto di legare Isacco e porlo così legato sulle legna, come narra la Scrittura aver egli fatto (Genes. XXII, 9); e S. Cirillo d'Alessandria (*ad* Acacium *Epist.* 41, al. 36, tom. X *opp.* pag. 219, ed. Migne) pensa che dai pittori dovrebbe essere figurato; nè mai si vede sospeso ad uno dei pali da lui portati per quel sacrifizio, come il suppone l'autore dell'opuscolo *De promiss. et praedict. Dei* (cap. XVII), affermando che egli non oppose resistenza: *Se ligno quod portaverat ipse suspendi Isaac non reluctatus est.* Abbiamo invece qualche riscontro delle circostanze che il predetto autore, se ben si pondera, suppone nel sacrifizio, ove dice che Isacco offerse al padre il collo da ferire: *Filius patri ut percuteret pia colla praebuit.* La qual maniera d'interpretare il testo biblico ben si accorda col vocabolo ebraico שחט, che significa *tirare;* il che si fa segando la gola, ossia scannando, laddove in altra maniera si ammazza quando s'immerge il ferro. La seconda circostanza considerata da lui è quella del montone, ch'ei dice implicato per le corna fra i rami di una fratta. E ancor qui quando gli artisti si pongono ad esprimerla, seguono apertamente il simbolico senso avvertito dai SS. Padri, secondo i quali il montone apparve piuttosto sospeso come ad un patibolo, che ritenuto. La voce ebraica אחז, נאחז, *in niphal,* tradotta dai Settanta *κατεχόμενος,* non ne limita il concetto, ma neanche esclude l'idea di cosa che pende dai ritegni. Noi non possiamo tirar partito dalla natura della pianta, che non è determinata nel testo, se albero, come traduce il Caldeo e Aben Ezra, o ramo, come David Kimhi; ma solo possiamo dire che aveva rami intralciati. Non è poi tradotta dai greci interpreti con proprio vocabolo, ma lasciata senza spiegazione come nome proprio di pianta (Gen. XXII, 13): *ἰδοὺ κριὸς εἷς κατεχόμενος ἐν φυτῷ Σαβέκ.* Che se a ragione il *σαβὲκ* è l'atrepice, detto anche trebice in Italia, cioè l'*atriplex, atriplexum,* chiamato dai Greci *χρυσολάχανον ἀτράφαξις,* per testimonianza di Favorino: *σαβὲκ, τὸ παῤ ἡμῖν χρυσολάχανον*: egli non sarà mai una pianta spinosa, nè coi rami perplessi, ma invece una sorta di pianta della classe degli *olus, λάχανον,* la quale, per i filamenti che mette quando nasce, dicesi, per mio avviso, *δάσος* nel lessico Cirilliano, *Σαβὲκ, χρυσολάχανον παρὰ Ἰουδαίοις, δάσος.* Alcuni moderni, che il Mariana chiama ingegnosi, hanno creduto vedere un'allusione fra il סבך e il ΣΑΒΑΧΘΑΝΙ del Salmo XXII, 1, proferito da Cristo pendente dalla croce, quasi avesse egli voluto dire al Padre: « Perchè mi hai sospeso? » Ma costoro son contraddetti dall'Evangelista, il quale afferma che la suddetta voce (Matth. XXVII, 46; Marc. XV, 34) spiegasi *dereliquisti me, ἐγκατέλιπές με,* che è quanto dire, come suona nell'ebraico il עזבתני, in luogo del qual vocabolo Gesù sostituì la voce caldeo-siriaca שבקתני, significante lo stesso, siccome ben avvertì S. Epifanio (*Haer.* LXIX). Alcuni SS. Padri dicono il montone essere apparso sospeso dall'albero come da un patibolo. Tra questi è S. Basilio di Seleucia (*Hom.* V), che rivolto ad Abramo dice: « vedi l'agnello sospeso alla pianta come ad una croce »: *ὅρα τὸ πρόβατον, ὡς ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, τοῦ φυτοῦ κρεμάμενον;* altri, che stanno alla parola, v'intravedono un senso profetico della corona di spine. Fra costoro è da noverare l'autore dell'opera più volte citata *De promiss. et praedict. Dei,* che scrive *(loc. cit.): Aries cornibus in vepre detentus, spinis coronatum Christum ostendens, pro Isaac immolandus apparuit;* e S. Girolamo (*ad Philem.* VII, pag. 752): *Quod Isaac oblatus victima sit et pro illo aries immolatus coronatusque sentibus, passionem Domini deformavit.* Nel sacro testo (vers. 11) si legge che l'Angelo del Signore chiamò dal cielo: gli antichi non hanno giammai rappresentato un Angelo che chiami Abramo dal cielo, ma sempre la mano divina che a lui parla dalle nuvole. Hanno essi ben veduto che qui l'Angelo del Signore si chiama Dio (vv. 12 e 16), e però hanno adoperato la mano parlante dalle nuvole. Vi hanno però talvolta rappresentato l'Angelo che arresta il braccio del Patriarca, mentre egli guarda in alto donde ode la voce (Tav. 314, 6), che vi è significata dalla mano parlante. L'ara costruita da Abramo per l'olocausto, non era di certo simile ad un piedistallo, qual è quella che si vede d'ordinario effigiata nei monumenti, ma di zolle di

terra e di pietre raccolte sul luogo medesimo, sia pure che ella fosse costruita assai bene, *εὐδὴ καὶ μάλα καλῶς*, come pensa S. Cirillo d'Alessandria (*opp.* t. X, pag. 496, ed. Migne); e vi si dovrebbe veder sopra la catasta di legna per abbruciare la vittima, perchè dice il testo che Abramo *aedificavit altare et desuper ligna composuit;* e aggiugne che legò Isacco e ve lo pose sopra. Le quali due circostanze del racconto neanche sono osservate dagli artisti, i quali si contentano di legare le sole mani d'Isacco e non anche i piedi, e nol pongono comunemente così disteso sull'ara come una vittima, ma d'ordinario il fanno stare in ginocchio accanto e talvolta lo pongono a sedere sopra; il qual tipo di star ginocchioni han forse prescelto, perchè indicava meglio l'obbedienza d'Isacco, ovvero piuttosto perchè i condannati in quell'umile atteggiamento solevano offrire il collo alla spada. Certamente dal fatto stesso risulta, che senza sua volontà non era possibile che il vecchio padre il potesse legare e porre di peso sull'ara: ed essi avran creduto che questa obbedienza alla volontà di Dio si parrebbe espressa ad evidenza, mentre Isacco non si ritraeva dal colpo, ma ginocchione lo aspettava dalla mano del padre:

> *Qui cum immolandus aram et ensem cerneret,*
> *Ultro sacranti colla praebuerit seni.*
> (Prudent. *Perist.* X, 749 seq.).

Essendo noto che le legna si accendevano sull'ara, per consumarvi i quarti della vittima, l'arte si servì dell'ara accesa, come linguaggio proprio, a fin d'indicare l'olocausto, o, come i Settanta dicono, la *ὁλοκάρπωσις*, od *ὁλοκαύτωσις*, che gli Ebrei chiamano עלה. Il monte sul quale Abramo offerse il sacrifizio è il Moria, sopra una cui cresta, detta Calvario, Cristo fu messo in croce, ed è forse quella cresta medesima dove Abramo ne prefigurò la Passione e la gloria. Il senso profetico dell'agnello che toglie sopra di sè i peccati del mondo non isfuggì all'avvedutezza degli antichi, i quali gli sostituirono talvolta un capro, e intesero di certo l'*azazel*, tipo ancor esso della Passione di Cristo. Da queste composizioni storiche, donde traluce il senso profetico per certi particolari che l'arte vi ha aggiunti, passiamo a quelle che notabilmente, ovvero del tutto si allontanano dalla narrazione biblica: noi le divideremo in due classi, e metteremo nella prima quelle nelle quali hanno luogo i due soli personaggi, Abramo ed Isacco; nella seconda quelle nelle quali si vedono aggiunte altre persone escluse espressamente dallo storico scrittore, il quale afferma che niuno non fu sul monte con Abramo ed Isacco, neanche i servi, dacchè, per ordine del padrone, rimasero ad attenderlo a piè del monte.

E per farmi alla prima classe, ricorderò due pitture cimiteriali, nella prima delle quali (Tav. 7, 4) vedesi un personaggio imberbe stante in piedi, vestito di dalmatica e orante: alla sinistra stassi un fanciullo similmente vestito e orante; alla destra mirasi un agnello che guarda l'uomo orante suddetto: dietro l'agnello è un albero, e a piè d'esso albero è posto un fascio di legna. Nella seconda pittura (Tav. 69, 3) è espresso un personaggio barbato vestito di penula, orante in piedi sopra una mensa rotonda sostenuta da una base o piede, che si assottiglia nel mezzo e si va allargando da basso. Presso questa mensa rotonda a destra vedesi un fanciullo in penula, come l'uomo, e orante; a sinistra è un montone che guarda l'uomo orante sulla mensa.

A chiunque ricerca il significato di queste due rappresentanze non può non venire in pensiero di aver veduto più e più volte simili gruppi di oranti, con uno o due agnelli, una o due colombe da presso; e qual che ne sia il concetto, giudicherà queste due pitture doversi porre nel novero delle altre. E veramente così da gran tempo il secondo gruppo era stato spiegato: ond'è che quando apparve quello che ho posto in primo luogo, i moderni interpreti, tosto che videro l'uomo e il fanciullo oranti, con da presso la pecora e l'albero, non cercarono altro, e spacciarono che fosse uno dei soliti gruppi veduti altre volte dipinti nei cimiteri. Per buona ventura, quando reduce dalla

Francia misi piede nel cimitero di Callisto, io non mi trovai così preoccupato, e guardando al gruppo che si vede dipinto a sinistra della parete medesima, e che esprime il sacrifizio eucaristico, e facendo uso di quelle basi d'interpretazione che ora divulgo, non potei dubitare neanche un istante che, in questo gruppo dipinto a destra, fosse figurato alcun soggetto che avesse attinenza e analogia col sacrifizio eucaristico sulla parete medesima dipinto. Stando con questa idea, e cercando le particolarità della pittura, mi avvidi del fascio di legna giacente a piè dell'albero presso l'agnello, fin allora non veduto, ovvero non curato da nessuno di coloro che avevano interpretato e fatto disegnare quel dipinto (1). Ma questo fascio così poco considerato aver doveva un valore immenso: esso solo trasformava la creduta scena comune di famiglia in una tipica rappresentanza, e noi dovevamo di qua cominciare ad apprendere la nuova arte di servirsi dei personaggi e dei particolari storici senza punto metterli nell'azione narrata dalla storia. Abramo col figlio oranti prefigurarono il sacrificio incruento, che il Figliuolo di Dio instituì nella sacra cena; l'agnello e il fascio di legne furono i tipi del sacrificio cruento consumato da Cristo sull'ara della croce. Appreso una volta questo nuovo modo di esprimere per mezzo delle sole figure storiche il senso profetico, noi non incontreremo alcuna difficoltà nell'interpretare l'altra pittura, dove se manca il fascio di legna, v'è nondimeno un altro particolare che in una comune scena di famiglia sarebbe inesplicabile. Abramo che nella pittura spiegata di sopra óra in piedi sì, ma sulla terra, qui è invece montato ad orare sopra una mensa rotonda sorretta nel mezzo dal suo piede Ma che vorrà mai essere quest'oggetto che serve di base al Profeta orante? Esso non è di certo una bigoncia, ma è qual si vede una mensa. E di mense rotonde difatti e sostenute da un sol piede, se ne hanno parecchi esempi: onde basterà ricordare quelle volgarissime, sulle quali si ponevano le vivande, mentre i convitati erano adagiati intorno sul letto semicircolare detto dai Latini *torus*, dai Greci *στιβάδιον* o *σῖγμα*. L'abbreviatore di Festo parla di queste mense rotonde, e dice che si chiamavano anticamente *cillibae*, e che servivano sì per riporvi sopra il vino, dicendosi *mensae vinariae*, come per riporvi le vivande, e però in tal caso prendevano nome di *mensae escariae*. Il lessico Furlanettiano (s. v. *cilliba*) pretende che Festo abbia confuso le *mensae escariae* con le *vinariae*, ove scrive: *cillibae, mensae rotundae;* poichè le escarie, a parer suo, erano quadrate, e cita a tal uopo Varrone (*de L. L.* § 118): *Mensam escariam cillibam appellabant, ea erat quadrata;* (*ibid.* § 121): *mensa vinaria rotunda nominabatur cilibantum.* Ma egli non si è avveduto che le mense escarie, se erano in prima quadrate, si fecero di poi ancor esse rotonde, e che ciò insegna il medesimo Varrone scrivendo della mensa escaria (*de L. L.* V, 118): *postea rotunda facta, et quod quae a nobis media a Graecis μέσα mesa dicta.* Il che è quanto dire, che si usarono nei tempi antichi le mense quadrate, allorchè i letti erano tre, e formavano angoli retti; e si fecero anche rotonde, dacchè s'introdusse un sol letto semicircolare.

Tengasi dunque per certo esser questa una mensa rotonda, sulla quale Abramo è salito ad orare: ella sarà quindi ai nostri occhi l'espressione del mistero che il Patriarca contempla; perocchè a lui fu rivelato quello che doveva accadere un giorno, che Gesù chiama giorno suo (Ioh. VIII, 56): *Abraham exultavit ut videret diem meum; vidit et gavisus est.* E di che eran tipo le due vittime che stanno alla destra e sinistra di lui? Egli vide in Isacco l'unico Figliuolo di Dio fattosi carne per noi, e nell'agnello il corpo da lui assunto e per noi crocifisso. Odasi S. Ambrogio *(De fide resurr.)*: *Deus unicum Filium morti pro nobis obtulit. Vidit*

(1) Scrive il De Rossi (*R. Sott.* t. II, pag. 342) che sopra questo gruppo io e il sig. Palmer richiamammo l'attenzione. Ciò è vero in quanto io concessi il disegno e ne manifestai l'interpretazione al D.r Palmer, che la diede alla luce

hoc Abraham et agnovit mysterium, salutem nobis in ligno futuram; nec latuit, in uno eodemque sacrificio, aliud esse quod videretur offerri, aliud quod posset occidi. Odasi S. Basilio di Seleucia quanto vivamente ciò spiega (*Hom.* V *in Abrah.*) introducendo il Signore Iddio a parlare in questo modo ad Abramo: « In luogo del tuo unico figlio si scanni l'agnello: poichè il mio unico Figlio darà alla morte l'agnello che porta: il tuo pugnale non tocchi il tuo unigenito, perocchè la croce non toccherà la divinità del mio Unigenito. Il sacrifizio versar deve sull'agnello, la passione attinger deve la carne del mio Figlio: l'agnello e la carne siano inchiodati; non distornare questi tipi dando alla morte il tuo consustanziale. Si scanni l'agnello che è il tipo dell'agnello crocifisso »: *ἀντὶ τοῦ σοῦ μονογενοῦς θυέσθω τὸ πρόβατον· ἐμὸς μονογενὴς τὸν φορούμενον ἀμνὸν ἐπιδώσει τῷ πάθει. μὴ ἁπτέσθω τοῦ μονογένοῦς σοῦ τὸ ξίφος· οὐ γὰρ σταυρὸς τῆς τοῦ μονογενοῦς μου θεότητος ἅπτεται· περὶ τὸ πρόβατον ἡ θυσία περὶ τὴν οἰκονομίαν τὸ πάθος· τὸ πρόβατον καὶ ἡ σὰρξ προσηλούσθω, μὴ παρατάξῃς τὴν μίμησιν, παραβάλλων τῷ πάθει τὸν σὸν ὁμοούσιον· τὸ πρόβατον σφαττέσθω, τοῦ ἐσταυρομένου ἀμνοῦ φέρον τὴν μίμησιν.*

Nè mi si neghi perciò il doppio sacrifizio: perocchè è certo che il Signore medesimo computò ad Abramo l'offerta d'Isacco, quando disse (Gen. XXII, 16): « Tu non hai perdonato al tuo figlio diletto »: *οὐκ ἐφείσω τοῦ υἱοῦ σου τοῦ ἀγαπητοῦ*. Però S. Barnaba scrisse d'Isacco (cap. 7), che fu offerto sull'altare: *qui super altare fuit oblatus: τοῦ προσενεχθέντος ἐπὶ τὸ θυσιαστήριον*. E S. Clemente Romano (I ad Cor. cap. 10) notò che Abramo *per obedientiam obtulit eum in sacrificium Deo: δι' ὑπακοῆς προσήνεγκεν αὐτὸν θυσίαν τῷ θεῷ*. Isacco, come parla S. Asterio (*in Psalm.* VII, ed. Cotelier, *Mon. eccl. gr.* tom. II, pag. 71), fu offerto in sacrifizio, ma restò illeso e fu sacrificato, senza che fosse ucciso, ciò è a dire, fu sacrificato coll'ubbidienza, non fu sacrificato col pugnale: *Ἰσαὰκ εἰς θυσίαν προσφερόμενος ἄθυτος διέμεινεν καὶ ἐθύθη μὴ θυόμενος· ἐθύθη τῇ ὑποταγῇ οὐκ ἐθύθη τῇ πληγῇ.*

Alla stessa guisa si esprime S. Proclo (*Or.* XX, pag. 550, ed. Ric.), quando chiama Abramo « il vecchio che sacrifica la vittima non scannata, e che offre il figlio tuttochè non ucciso »: *γέροντα, θυσιάζοντα τὸν μὴ σφαγέντα, καὶ προσφερόμενον τὸν μὴ νεκρούμενον. Typicique cruoris*, come canta Sedulio (*Carm.* I, 101 seqq.):

Auxilio ventura docet quod sanguine fuso,
Humana pro gente pius succumberet agnus.

E giovi ricordare il confronto che fa S. Valeriano Cemeliense del sacrifizio di Abramo con quello della madre dei Maccabei, dichiarando che fu vero sacrifizio sì l'uno come l'altro: perocchè, *licet*, dic'egli, *nullus perfuderit sanguis altaria, fuit tamen in voluntate victoria, quia apud Dominum hoc est velle, quod facere. Si ergo pater noster Abraham unum filium sacrificium obtulit et placuit, quanto magis haec, quae uno tempore septem, votis consentientibus, immolavit, se ipsam octavo loco hostiam Deo offerens?* Avrebbe egli anche potuto citare i tre garzoni nella fornace di Babilonia, che paragonano l'offerta della lor vita all'olocausto, e dimandano che Iddio l'accetti, come accettar soleva il sacrifizio dei buoi e degli arieti: *Sic fiat sacrificium nostrum in conspectu tuo hodię ut placeat tibi.* Tal è il linguaggio dei SS. Padri, col quale sono essi usi a considerare il sacrifizio incruento d'Isacco come tipo del mistico sacrifizio instituito da Cristo.

Quindi è che la mensa di quel sacrificio eucaristico chiamasi dai preti e diaconi di Acaia (c. 6) ara della croce, *θυσιαστήριον τοῦ σταυροῦ*, ed Isacco sulle legna dell'altare, dice S. Cirillo Alessandrino (*Hom. pasch.* V, *opp.* t. X, pag. 496, ed. Migne) significò Cristo sulla croce: *θυσιαστήριον ὄντως μέγα καὶ ὑψηλὸν ὑπὲρ τῆς τοῦ κόσμου σωτηρίας*: e noi offriamo Cristo sull'ara, e prendiamo e mangiamo la carne di lui dall'ara. Abbiamo l'altare, dice S. Paolo (Hebr. XIII, 10), del quale non possono partecipare quei che non hanno rinunziato alle cerimonie legali. Il nostro altare è perciò, nota

Teodoreto, più venerabile di quello degli Ebrei, perchè questo ne era ombra e figura servendo a sacrificare vittime animali, dove il nostro serve ad una vittima dotata d'intelletto e divina. Ond'è che ad ognuno deve destare compassione il Suicero (in *Thes.* s. v. *θυσιαστήριον*) quando adduce questo passo, come una prova, per negare l'uso primitivo degli altari, quasi che il *θυσιαστήριον* sia lo stesso che *θυσία*, e Cristo si chiami altare!!

Ma per rifarci da ciò donde siamo partiti, ammirabile chiamo io quell'arte che ci ha saputo con sì incantevole maniera figurare i mistici sensi dei due sacrifizii prefigurati da Abramo, e compiti poscia da Cristo: il che essa ottenne sostituendo la mensa all'ara, e ponendovi sopra Abramo, fra le due vittime, in atto di contemplare il futuro sacrifizio del Figliuolo dell'uomo rivelatogli da Dio. Nè mi pare da omettere ciò che osservano i SS. Padri, e che spiega assai bene il perchè Abramo e non il figlio si veda sulla mensa. Notano essi che Abramo nel figlio sacrificava sè stesso; onde S. Crisologo (*Serm.* X) chiama Abramo ariete che offriva il figlio dell'ariete, anzi sè medesimo nel figlio: *Aries Abraham offerebat filium suum, filium arietis: imo se immolabat in filio, ut esset idem victima et pontifex, sacerdos et sacrificium: patris erat passio ibi tota ubi filius immolabatur.*

Abramo sembra inoltre contemplare l'effetto della redenzione, la vocazione delle genti, delle quali perciò gli fu promesso che diverrebbe padre. Questa predizione gli fu fatta dal Verbo che gli apparve in sembiante umano, dice Eustazio Antiocheno (in *Hexaëm.* ed. MIGNE, *PP. graec.* t. XVIII, pag. 763): *Πρώτῳ δὲ τῷ Ἀβραὰμ ὁ τοῦ θεοῦ λόγος ἐπιφανεὶς ἐν σχήματι ἀνθρώπου τὴν τῶν ἐθνῶν κλῆσιν ἐθέσπισεν.*

Ma passiamo dalle pitture ai sarcofagi, che ci daranno nuova materia da ammirare lo spirito dell'arte cristiana; e ben a proposito sarà cominciare da quelle rappresentanze, nelle quali al soggetto, com'è narrato nella storia, vedonsi aggiunti quando uno, quando due personaggi, e sempre in tunica e pallio, talvolta col volume in mano. Abramo sta nel mezzo, e questi personaggi il comun delle volte guardano con Abramo la mano celeste. Talvolta colui che vedesi alle spalle, sia barbato sia imberbe, fa atto di prendere Abramo pel braccio sinistro. Nel sarcofago di Tolosa (Tav. 312, 3), tanto notabile per lo sviluppo dato a questa composizione, la mano celeste manca, e il Patriarca ha inchinata la testa per ascoltare un giovane che gli parla all'orecchio. Cercasi qui di sapere chi sia questo giovane, e chi siano questi personaggi introdotti in una scena, ove storicamente non vi devono essere. Rispondo, che colui il quale parla ad Abramo è l'Angelo del Signore. La Scrittura dice che l'Angelo del Signore chiamò Abramo, e gli vietò di sacrificare il figlio. Ad esprimere la voce di Dio l'arte si serve d'ordinario della mano celeste che parla di mezzo alle nuvole; talvolta omette la mano celeste, e tal altra fa che Abramo neanche guardi in alto; ma nel nostro singolar gruppo è un personaggio di giovane età che parla all'orecchio del Patriarca. Chi sia questo giovane sarebbe facile il divinarlo se parlasse dalle nuvole e Abramo guardasse in alto, perchè la Scrittura (GEN. XXII, 11) dice che l'Angelo del Signore *de caelo clamavit dicens: Abraham, Abraham.* Ma l'artista di Tolosa nella sua composizione ideale, soppresso ogni intervento dall'alto, esprime la rivelazione fatta ad Abramo, ponendo una persona, certamente celeste, che gli parla all'orecchio. Questo particolare non sarebbe artistico, se si fosse voluto esprimere la chiamata predetta, ma è di felicissimo ritrovato essendosi voluta significare la rivelazione a lui fatta relativa alla posterità tutta e al futuro suo rampollo, in virtù del quale sarebbero benedette tutte le nazioni della terra. Perciò io ritengo che a questa seconda chiamata (*ib.* 15): *vocavit autem Angelus Domini Abraham secundo de caelo dicens,* riguardi l'idea dell'artista; e ciò anche mi si conferma dal rimanente della composizione. Del resto questo giovane sarà sempre un Angelo che parla e interviene in nome di Dio, e la mano celeste ovvero il guardare di Abramo in alto sarà il

partito preso dall'arte per significare la Divinità che si serve del suo ministro. Nei sarcofagi, dov'è rarissimo che all'Angelo si diano le ali e il nimbo, noi non possiamo sapere altrimenti che per congettura, se il racconto non ci costringe, quando un giovane rappresenti lo spirito celeste: ma che nel sacrifizio di Abramo quella persona giovanile che talvolta interviene sia l'Angelo ce lo dimostra l'avorio di Berlino (Tav. 441, 1), il quale il rappresenta con le ali. Che poi generalmente l'arte intenda di esprimere la prima chiamata, noi l'impariamo anche dai sarcofagi, fra i quali citerò quello di Astorga (Tav. 314, 6), dove il giovane che sta dinanzi al Patriarca ne arresta il colpo tenendogli il braccio. Da questa interpretazione, che ci apre la via, noi potremo anche spiegare quel giovane che si vede talvolta alle spalle di Abramo e guarda in alto, e tal altra l'arresta pel braccio. Questi può essere probabilmente l'Angelo. Dico probabilmente, perchè non v'è niun motivo serio che l'escluda, o almeno finora questo serio motivo non appare; parendo a me che una spiegazione del tutto diversa si debba impertanto dare al personaggio barbato, che sta alle spalle di Abramo e il prende talvolta pel braccio. Questi non può essere un Angelo, ma potrà tenersi che sia Pietro ovvero una personificazione del sacerdozio cristiano. Vi sarà taluno al quale sembri assai probabile che quel giovane imberbe vestito di tunica e di pallio col volume in mano si possa tenere per l'umanità di Cristo mostrata in visione ad Abramo, quando udì dirsi, che egli sarebbe padre dei Gentili, perchè padre di Cristo, al quale i Gentili erano dati in retaggio: γενοῦ πατὴρ ἐθνῶν, parla S. Basilio di Seleucia (*Serm.* V, *in Abr.*), πατὴρ γὰρ ἔσῃ Χριστοῦ, οὗ κτῆμα τὰ ἔθνη. Rispondo che non bene si farebbe a giudicare così in generale: perchè vi sono delle sculture nelle quali gli artisti dimostrano di non avere avuta questa idea. Imperocchè rappresentando ivi i miracoli di Cristo, e ripetendo perciò tutte le volte la sua umana figura, se avessero inteso nella imagine presente al sacrificio di Abramo figurarsi Cristo, ne avrebbero certamente ripetuto il tipo: il che non si vede che abbiano sempre fatto, e dove al Redentore danno lunghi ed inanellati capelli, al personaggio suddetto fanno i capelli tosati alla cervice, togliendo così ogni sospetto che in quella figura il vogliano effigiare.

E questa interpretazione a me par certa, quando considero che in luogo di Cristo futuro sacerdote e vittima vi si vede una volta figurato S. Pietro, che afferra il braccio del Patriarca: della qual sostituzione intesa dall'artista non possiamo esser dubbii, perchè il volto caratteristico e la calvezza medesima che a questo artista è piaciuto attribuire a questo personaggio è quella appunto che vedesi attribuita quivi medesimo a S. Pietro nella incontroversa predizione della sua colpa. Ed è assai bene a proposito far rilevare il bel confronto che fra Abramo e Pietro va facendo l'autore dell'opuscolo *De vera circumcisione,* fra le opere di S. Girolamo (tom. XI, ed. Migne, § 17): *Petrus novi signifer testamenti et in creatione eius primitivus,* dic'egli, *alius, quod sine dubitatione loquor, Abraham, nescio an maior, certe quod sentio non secundus... In fidem veteris exempli nepotum virtus tam sera quam mira per discipulum primogenitum novae iustificationis aspirat, et obsolescentibus iam pene imaginibus veritatis, Abraham reformatur in Petro.* Con tai mezzi adunque l'arte cristiana volle insinuare il sacrificio della nuova Legge prefigurato in quello d'Isacco, e si è perciò servita della personificazione del sacerdozio e di Cristo institutore del sacrifizio incruento, e di Pietro che come suo Vicario e Capo della Chiesa rappresenta il sacerdozio cristiano prefigurato da Abramo.

Da queste rappresentanze oramai spiegate a sufficienza passo ad interpretare il rimanente di quella unica nel genere suo, che da principio ho avvertito trovarsi figurata sopra il sarcofago di Tolosa. Eccone tutta intera la descrizione. Vedesi Abramo in atto di sacrificare il figlio, che sta ginocchione presso l'ara accesa, dietro alla quale mirasi il montone posto sopra una colonna. Ivi presso alla colonna assiste alla scena una donna ammantata, e nel fondo appare uno spettatore. Abramo intanto,

sospeso il colpo, sta ascoltando un giovane del quale or ora ho spiegato il senso, che ha in mano un volume e gli parla all'orecchio; nel fondo vedesi uno spettatore. Ma presso al giovane che parla ad Abramo è figurato un altro giovane con ugual volume nella sinistra, che piegate le dita della destra fa atto di chiamare a sè, mentre guarda Abramo: ed ecco un giovane che standogli da lato sembra aver risposto all'invito: nel fondo è ancor qui uno spettatore.

La novità della composizione consiste non pure nei varii personaggi che intervengono, ma in ciò che Abramo, lungi dal guardare in alto, ode un giovane che gli parla all'orecchio, o sia gli rivela quel futuro seme benedetto che il farà padre per fede non solo degli Ebrei, ma eziandio delle genti.

S. Paolo fa considerare ai Galati (III, 16) che Iddio non disse « le genti saran benedette pei tuoi figli », ma sì « pel tuo figlio », intendendo Cristo: *καὶ τῷ σπήρματί σου ὅς ἐστι Χριστός*. Or questa rivelazione del figlio, pel quale sarebbe egli padre delle genti, è precisamente quella che l'arte ha qui messa sott'occhio personificandola mirabilmente nel giovane che ha fatto a sinistra nell'atto espressivo di chiamare alcuno che venga a sè. Ed è di tutta evidenza, che il gesto della mano di lui è quello di chiamare, il che gli antichi facevano come i moderni, *excutendo manum;* ed io ne posso allegare per testimonio l'incerto autore del carme *De Baebiani baptismo* (*Coll. Pisaur.* tom. V, pag. 251), ove parlando della santa donna di nome Afra scrive: « Iddio scuote sollecita la mano dalle nuvole e chiama te, o felice Afra »:

Ipse pia de nube manum Deus excutit et te
In coelum dextra sollicitante vocat,
Felix Afra.

Sicchè parmi dimostrato che la vocazione delle genti rivelata ad Abramo dall'Angelo si è qui per ipotiposi messa davanti. Non ometterò di notare la singolarità della colonna, sulla quale stassi l'agnello che sembra richiamare la colonna della pala di anello altra volta da me interpretata (vedi ora la Tav. 477, 16), sulla quale stassi l'Agnello divino. Inoltre la colonna è simbolo di un sacro edifizio, il quale alla sua volta dinota che ivi si compie in quel sacrifizio un atto di religione. L'edicola si vede invece espressa nella tazza di Treveri (Tav. 463, 2), e di recente se n'è avuto un secondo esempio anche in un sarcofago veduto dal sig. Le Blant a Lucq de Béarn, dove parmi notevole che l'agnello vi stia dentro (*Étude sur les sarcophages d'Arles*, pref. XIII); il che viene in bella conferma del senso per noi dato all'agnello stante sulla colonna. Il lodato sig. Le Blant non trova niente rigorosamente da opporre a chi riconoscesse in questo edifizio un'intenzione di ravvicinarlo al santo Sepolcro; e nondimeno non intende con ciò di farsene garante (pag. XIV). Per noi la somiglianza dell'edicola sepolcrale con la edicola sacra sarebbe illusoria, mentre sappiamo che non si fece il comun delle volte alcuna differenza nel rappresentare questi edifizii. La fede e l'obbedienza di Abramo, che gli meritò di divenire padre degli Ebrei e dei Gentili, preconizza in sostanza la futura Chiesa di Cristo, la quale però a compimento della scena profetica vi è stata rappresentata ancor essa e fatta presente accanto all'agnello, che è sulla colonna, e dietro Isacco il quale ginocchione attende il colpo che a lui è risparmiato. Imperocchè a questa sposa di Cristo appartengono le promesse fatte ad Abramo, e a Sara, la quale stata lungamente sterile, avrebbe un figlio che divenne perciò tipo nostro, i quali siamo chiamati da S. Paolo figli della promessa (ad Gal. IV, 28): *Nos autem, fratres, secundum Isaac promissionis filii sumus.*

CAPITOLO SESTO

GIACOBBE, EFRAIM, MANASSE, GIUSEPPE

Tre sono i tipi che secondo la dottrina dei SS. Padri prefigurarono che la Chiesa dei Gentili sarebbe preferita alla Sinagoga, e tutti e tre presi dai profetici racconti di primogeniti posposti ai nati dopo. Caino figurò il popolo primogenito, Abele il popolo conquistato ed ereditato da Cristo: Abele fu a Dio gradito, e ripudiato Caino. Esaù fu primogenito; ma Dio disse: « Io ho amato Giacobbe assai più che Esaù »: costui perdette ciò che ebbe per dritto di nascita; Giacobbe acquistò ciò che dalla natura non ebbe, per grazia. Giacobbe significò, dice S. Ilario, il popolo gentile (*in* Ps. LII, 21): *In Iacob iuniorem populum, qui esset ex gentibus crediturus, significari absolutum est.* Ma sopra tutti è celebrato il mistero dei due figli di Giuseppe, Efraim primogenito e Manasse, dei quali è scritto che il padre gli appressò al letto di Giacobbe ponendo Efraim alla sua destra, e il minor fratello Manasse alla sua sinistra: ma il vecchio stendendo la destra posela sul capo di Manasse, e scambiata la sinistra posela sul capo di Efraimo. Del quale scambio avvedutosi Giuseppe, si sforzava di portar la destra di Giacobbe sul capo del primogenito: e Giacobbe disse al figlio che lasciasse stare, perchè sapeva bene chi era il maggior fratello, ma che la miglior benedizione si doveva dare al secondo (Gen. XLVIII, 15-20). S. Girolamo (*in* Ierem. XXXI v. 9) in quanto ad Efraim scrive che egli fu tipo della Chiesa dei Gentili, ma non altrimenti che per la croce, il cui mistero dimostravano le mani incrociate dell'avo: *Ephraim in typo esse populi de gentibus congregati Scriptura testatur: fuit enim posterior filius Ioseph et surripuit primogenita Manasse, qui natura primitivus erat, sed in mysterio crucis decussatis manibus.*

Vediamo ora che cosa l'arte sa fare. Volendo ella esprimere il concetto della gentilità preferita e chiamata alla fede da Cristo, il fa per mezzo di allegorie. E in che modo? Pone insieme questi quattro soggetti: il sacrifizio dei due figli di Adamo, e Giacobbe che dà la maggiore e minor benedizione ai due figli di Giuseppe; di poi la Cananea esaudita da Cristo e la Samaritana illuminata a riconoscerlo per Messia e a credere in lui e convertirsi. Il nesso di questi quattro racconti è am-

mirabile secondo il mio intendimento, e il concetto generale che ne risulta e che deve essere stato inteso dall'artista è maraviglioso. Ma non sarà mai possibile ricavarlo da fatti storici sì disparati di luogo, di tempo, di azione, se non nel supposto che tutti alludano alla Chiesa dei Gentili. E mi par bene far ponderare agli studiosi, che certe composizioni, le quali separatamente figurate non sarebbero agevoli ad intendere, sono invece di evidente significato in forza del nesso: ed appunto per tal motivo gli artisti hanno operato più liberamente, semplificando i gruppi ed omettendo alcuni particolari, perchè ciò servisse di avviso agli spettatori del senso profetico inteso da chi, a modo di esempio, nel nostro soggetto non ha collocato il Patriarca sul letto con le braccia incrociate e con le mani sulle teste dei figli di Giuseppe, ma l'ha espresso stante in piedi e con le mani sulle teste dei nipoti sì, ma non incrociate. Egli ha prescelta una tale attitudine, perchè la semplice figura di Giacobbe potesse rivocare in mente come anch'egli era tipo di preferenza accordata per la primogenitura tolta al maggior fratello. D'altra parte fu sì misurato l'ottimo artista, che non lasciò luogo veruno ad equivoco: stante che non si abbia nel sacro testo altro avvenimento dove siano state imposte ad un tempo le mani sopra due figlioletti. E quanto alle due narrazioni tolte dal nuovo Testamento, a chi non è noto il senso sacramentale che comunemente danno i SS. Padri alle due donne, la Cananea e la Samaritana? Imperocchè nè l'una nè l'altra appartenevano alle pecore perdute della casa d'Israele, e però simboleggiarono la nuova Chiesa, che Cristo, novello Abramo, vero padre delle genti, *ὁ μετὰ Ἀβραὰμ μόνος τῶν ἐθνῶν πατήρ* (Eutim. Zigab. ed. Le Moyne, *Varia sacra,* I, pag. 150), era venuto a formarsi qual eredità sua.

Alcuni SS. Padri, e fra questi S. Asterio, S. Basilio di Seleucia, S. Pier Crisologo, vanno a parte a parte considerando la vita di Giuseppe, e la trovano per tutto figura e tipo di Cristo. S. Ambrogio, fra i diciassette quadri storici dell'antico Testamento dei quali ornò la sua Basilica, quattro ne volle dedicati al solo Giuseppe (*Disticha ad picturas sacras,* VIII, IX, X, XI); due nel Dittocheo ne consacra Prudenzio (VI, VII), e S. Massimiano di Ravenna coll'intero racconto dei suoi avvenimenti profetici volle far decorare la sua cattedra episcopale d'avorio (Tavv. 414, 420-422).

Ne giovi anche ricordare il confronto instituito da S. Asterio (*Hom.* V *in* Ps. V, pag. 45, ed. Cotel. tom. II, *Mon. Eccl. gr.*) fra Giuseppe nella cisterna e Cristo deposto nel sepolcro, ove scrive: *ὁ Ἰωσὴφ ἐν τῷ λάκκῳ καὶ ὁ Χριστὸς ἐν τῷ τάφῳ* stantechè Giuseppe sepolto nella cisterna ne uscì fuori vivo, come ben nota S. Pier Crisologo (*Serm.* 146): *Ioseph missus in lacum mortis vivus emergit e lacu.* Indi è che i SS. Padri il prendono per tipo della risurrezione di Cristo in quella guisa medesima che il Profeta Giona. Il quale allegorico senso ci è a maraviglia convalidato da S. Basilio di Seleucia (*Serm.* 6), che il paragona appunto a Giona, perchè essendo stati sepolti entrambi, furono entrambi serbati vivi, l'uno nella cisterna senz'acqua, l'altro in mezzo ai flutti nel ventre del pesce: *Κένος γὰρ ὕδατος (ὁ λάκκος) ὑπάρχων, φυλάττει σῶον τὸν Ἰωσήφ, καθάπερ τὸ κῆτος τὸν Ἰωνᾶν ἐν τοῖς κύμασιν.*

CAPITOLO SETTIMO

MOSÈ

Ecco Mosè, il grande argomento che esercitò sì lungamente e tante fiate il pennello e lo scarpello dell'arte cristiana. I SS. Padri il considerarono sempre come nobile tipo ed eminente di Cristo e della sua Chiesa. Le figure succedono alle figure, mentre tutte le geste di Mosè significano Cristo e la Chiesa, scrive l'autore dell'opuscolo *De promiss. et praedict. Dei* (pars I, cap. 33): *Figurae succedunt figuris, dum tamen omnes actiones Christum Ecclesiamque significant.* Otto sono i fatti principali della sua vita, che in allegorico senso vedonsi rappresentati nelle pitture e sculture dei primi secoli. In prima è la chiamata al rovo ardente. Di questa scena tre sono gli esempii che ne danno le pitture, nelle quali Mosè si slaccia i sandali; i sarcofagi non danno che un solo esempio, e rappresentano piuttosto l'apodosi del racconto biblico, o sia la missione a lui affidata da Dio di liberare dalla schiavitù il popolo d'Israele. In questa, che io chiamo apodosi, osserviamo Mosè che stende la mano per prendere un volume che gli viene porto dalla mano divina di mezzo alle nuvole. Lo slacciarsi le scarpe e il prendere il volume sono due scene assai diverse fra loro, quantunque relative ad un solo fatto, e però sembra ben fondato il parere, che non abbiano il metaforico senso medesimo. S. Cirillo d'Alessandria e Severo d'Antiochia nella *Catena in Acta Apost.* edita dal Kramer, pag. 116, son d'accordo tra loro e con altri Padri riconoscendo nello scalzarsi un tipo di mondezza e purità; perocchè le suole delle scarpe, che Mosè ha ordine di togliersi, sono simbolo di mortalità e di corruzione, come pelli di animali morti. Ma il senso morale non è generalmente inteso dall'arte in questi primordii: essa invece s'ingegna di esprimere un senso dommatico, e però, secondo il mio intendimento, l'arte a fin di rappresentare questo racconto, scelse due punti di azione, l'uno storico, l'altro ideale e metaforico. Il punto storico è quello nel quale Mosè, poggiato il piede sopra un sasso, scioglie il legame dei sandali, e guarda la mano che appare dall'alto fra le nuvole: il punto ideale e metaforico si è quello che esprime Mosè nell'atto di prendere il volume che gli è porto dalla mano divina. Imperocchè l'atto che fa quella mano di dare il volume

significa l'affidare un mandato, e per conseguenza l'autorizzare: e così di fatti si esprime la dignità di magistrato, che alcuno riceve dall'Imperatore. Questa consegna del volume è stata finora confusa con l'altra, nella quale la mano celeste porge a Mosè le tavole della Legge: e sarà d'uopo che da indi in poi si sappia distinguere l'una rappresentanza dall'altra, quantunque anche è di mestieri avvertire che questa regola non è costantemente seguita dall'arte, la quale talvolta rappresenta l'idea e non la material forma delle tavole di pietra, che il greco testo (Ex. XXXI, 17; XXXII, 14) chiama *πλάκες λίθιναι*. Del resto la distinzione del volume rotondo dal dittico rettangolo non si appoggia solo alle pitture di Cosma, dove la missione di Mosè è significata dalla consegna del volume (Tav. 143, 1), e le leggi si danno a lui in due tavole (Tav. 144, 1), ma da una scultura di Aix (Tav. 308, 3), dove volendo l'artista figurare il mandato di Dio, rappresenta Mosè che in atto di parlare a Faraone personifica le sue parole stendendo la mano a prendere un volume, che la mano divina gli porge dall'alto. L'unico senso delle due scene suddette si convalida anche da ciò, che non si vedono giammai unite insieme nel medesimo sarcofago le due rappresentanze, Mosè che si scalza, e Mosè che prende il volume.

Messo per quanto è possibile in sodo questo punto, ritorniamo alla rappresentanza dove si vede Mosè che si scalza. Un sarcofago Lateranense oggi assai guasto, ma che fu disegnato dal Bosio quando era intero presso la chiesa di S. Sebastiano, ne porge questo soggetto scolpito in modo assai singolare (Tav. 367, 3). In prima è omessa la solita mano divina, ma dinanzi a Mosè che ha levato un piede sopra un sasso e si scalza si vede un personaggio barbato, e a destra di Mosè è figurato un giovane in tunica e pallio con volume nella sinistra, che alzando la destra dai seni del pallio si atteggia come se adorasse quel personaggio, dinanzi al quale Mosè si scalza: nel fondo della scena stanno fuori di azione due uomini, l'uno barbato, l'altro imberbe, che osservano. La missione di Mosè condottiere, redentore e legislatore del popolo d'Israele fu tipo e figura della futura missione del Verbo, la cui teofania è qui sostituita alla mano che in generale simboleggia Dio. Cosma scrive così (*Cod. vat.* 699, pag. 222): « Egli fu mandato di nuovo in Egitto portando il tipo di colui che libera dalla schiavitù il mondo e dona la libertà e l'adozione »: *'Αποστέλλεται πάλιν ἐν Αἰγύπτῳ τύπον ἐπιφερόμενος τοῦ λυτρουμένου τὸν κόσμον ἐκ δουλείας, καὶ ἐλευθερίαν καὶ υἱοθεσίαν χαριζομένου.* Mosè nelle pitture cimiteriali generalmente, nelle sculture quasi sempre si rappresenta imberbe, nel qual costume il figurarono anche i musaici di Roma e di Ravenna, gli avorii di Brescia e le pitture dei codici. Il più delle volte quando si vede barbato, le sue fattezze son tali che e di per sè e pei confronti particolari che si possono fare con altre imagini certe, nei medesimi dipinti o sculture espresse, non senza grave fondamento gl'interpreti della sacra iconologia vi hanno intravveduto l'intento di sostituire al Mosè promulgatore della vecchia alleanza l'Apostolo Pietro legislatore della nuova. E veramente se ciò non si ammette, sarà impossibile spiegare quella scena che suole immediatamente seguire e anche essere compenetrata col personaggio che cava acqua dalla rupe, dove due Ebrei, o due sgherri, hanno messo in mezzo e menano via prigione quel medesimo personaggio che ha loro dato da bere dalla rupe nel deserto. E venendo alla scultura che ora interpreto, a me pare che non si abbia torto, chi meco voglia riconoscere in questo uomo barbato che si scalza, l'identico uomo barbato che batte la rupe ed è ivi presso menato prigione. Per mala ventura quella testa che doveva servirci al confronto ora è perduta, ma noi abbiamo, come ho detto, questo sarcofago inciso dal Bosio, nel quale i tratti generali dell'antica scultura sono conservati assai meglio che nel moderno restauro, e mi sembrano sufficienti al bisogno: ed è poi certo che la testa antica del personaggio che batte la rupe e di quello che è trascinato dai Giudei sono similissime fra loro, e ritraggono a bastanza le sembianze dell'Apostolo Pietro, il quale vi è in simil forma nel

piano superiore, ove Cristo gli predice la triplice negazione, che senza dubbio, a lui solo appartiene.

Nella dichiarazione del n. 3 Tav. 367, pag. 102 ho stimato verosimile che quel giovane il quale adora il Verbo apparso sotto umane sembianze, fosse una personificazione del popolo, cioè del Sacerdozio e della Chiesa affidata a Mosè, come lo fu dipoi a Pietro del quale il legislatore ebreo era figura.

Ma è pur d'uopo che si dichiari essersi qui servita l'arte per questa allegoria, di un racconto storico. Iddio comandò a Mosè (Exod. c. XXIV), prima di dargli le tavole della legge, che ascendesse a lui con Aronne, Nabad ed Abiu e coi settanta seniori d'Israele e adorassero, ma a lui si avvicinasse il solo Mosè. Così fecero: ed essendo ascesi tutti e quattro coi seniori, viddero Dio, ma il solo Mosè si accostò a lui, dal quale ebbe ordine di ritornar e star ivi fermo aspettando le tavole della legge. A me pare adunque che questo sia il fatto voluto esprimer dall'arte, la quale, omessi i seniori, ha rappresentato Mosè in atto di scalzarsi, come al rovo, significando così col suo linguaggio, che a lui solo fu detto di avvicinarsi (Ex. III, 5). Aronne intanto adora, ma da lontano (*l. cit.* v. 1) *adorabitis procul,* e però non si scalza.

Ma su questo argomento tornerò appresso, dove mi propongo di trattare della elezione di Pietro a capo della Chiesa cristiana.

Mosè salvò per mezzo del fuoco e dell'acqua il popolo a sè commesso, dice Teofane Cerameo (*Hom.* XXII, pag. 140): *τὸν Ἰσραὴλ ἐλευθερώσας διὰ τοῦ φωτὸς καὶ τοῦ ὕδατος*; nel qual passo egli manifestamente allude al testo di S. Paolo (I Cor. X, 2), ove scrive che il popolo, che uscì dall'Egitto sotto la condotta di Mosè, passando per mezzo il mare con la guida della nuvola, per quella nube e per quel mare simboleggiò il battesimo, *rude iam baptisma gerebat* (Sedul. *Carm.* I, 126), che si conferisce per l'acqua e per lo Spirito Santo, *ἐξ ὕδατος καὶ πνεύματος* (Ioh. III, 5), significato dalla nube detta nell'Esodo (XIII, 21, 22) colonna di nube e colonna di fuoco: עמוד הענן ועמוד האש. Ma quelle acque che salvarono gli Ebrei dando loro il passaggio, seppellirono i loro nemici rovesciandoli e avvolgendo nei loro vortici fanti e cavalli. L'autore più volte citato *De promiss. et praedict. Dei* (pars I, cap. 38) in un breve periodo ha saputo indicare i profetici sensi di tutti i particolari della storica narrazione: *Et vindex aqua, sacrata verbo, rubrata sanguine, ligno crucis in mysterio virgae percussa, salutem ad Salvatorem venienti ministravit, peccata vero cum auctore diabolo, ut Aegyptios cum suo rege, in profundo detrusit.* Questo argomento ignoto alle pitture cimiteriali, fu variamente trattato nelle sculture dei sarcofagi, che seguono per altro un medesimo concetto, esprimendo quella parte di racconto dove il popolo di Israele è tutto fuori delle acque sul lido opposto, mentre il mare, percosso di nuovo dalla verga mosaica, si richiude e travolge nei suoi vortici l'armata di Faraone. Abbiamo il sarcofago di Aix, quello stesso che solo rappresenta sul fianco sinistro Mosè innanzi a Faraone, e sul fianco destro quando Iddio provvede di carni e di acqua gli Ebrei nel deserto: il passaggio del mar Rosso vi è figurato sulla fronte. Noi adunque possiamo formarci una giusta idea della intera composizione, i cui brani appaiono qua e là nei sarcofagi trattati separatamente. E lo scopo dell'arte ci si appalesa tostochè consideriamo i fatti di Mosè quivi figurati; la liberazione cioè da lui operata del popolo d'Israele; il passaggio del mar Rosso con la disfatta del nemico, e il mangiare e il bere miracolosamente apprestato nel deserto. I quali profetici avvenimenti a maraviglia rivelano la redenzione di Cristo. Perocchè Cristo è il vero redentore e duce del popolo eletto, il quale dà la morte al nemico e la vita a coloro che, credendo in lui, passano pel mar Rosso, ossia si bagnano nelle acque salutari del battesimo, e rinascendo a novella vita mangiano il pane disceso dal cielo, che dà la vita al mondo, e bevono l'acqua della celeste dottrina, che sgorga copiosa dalle viscere della pietra che

è Cristo. I quali arcani sensi profetici del mar Rosso, del pane prodigioso e dell'acqua scaturita dalla rupe, il pio Sedullio mette in bella mostra dove scrive, che la natura cambiò faccia:

mediumque per aequor
Ingrediens populus rude iam baptisma gerebat.
Cui dux Christus erat. clamat nam lectio: multas
Vox Domini super extat aquas· vox denique Verbum est.
Verbum Christus adest

E quanto al pane piovuto dalle nuvole e alle acque cavate dall'arida pietra, in questi tre doni lo scrittore medesimo c'invita a riconoscere tre simbolici sensi:

His igitur iam sacra tribus dat munera rebus:
Christus erat panis, Christus petra, Christus in undis.

Vi sarà forse alcuno, a cui parrà che gli antichi artisti avrebbero fatto assai meglio a rappresentare la pioggia della manna, che è il pane celeste, invece della pioggia delle quaglie, che è quella delle carni, quantunque ancor esse venute dal cielo. A costoro, secondo il mio intendimento, si deve far ponderare che, per l'eucaristico senso, val tanto la pioggia della manna, quanto quella delle carni: poichè quel pane è il corpo e la carne di Cristo, e le carni sacrificate nel vecchio patto furono figura del pane che si sarebbe sacrificato nel nuovo, cioè della medesima umanità di Cristo. Ond'è che vediamo essersi preferita questa rappresentanza, che trovasi più di una volta ripetuta nei sarcofagi, dove la pioggia della manna non si è finora veduta che in una tarda pittura. E deve anche considerarsi, che le carni e il pane furono insieme promesse da Dio e annunziate al popolo da Mosè sotto il general vocabolo di pane, col quale il sacro testo suole significare ogni cibo; e veramente la manna non era pane. Di fatti nel capo XVI dell'Esodo, verso 4, non si legge da Dio promesso che il pane: *Ecce ego pluam vobis panes de caelo;* e non pertanto al verso 8 Mosè dice al popolo: « Dio vi darà questa sera le carni da mangiare, e domani avrete pane in abbondanza: » *Dabit vobis Dominus vespere carnes edere et mane panes in saturitate.*

Dopo che il popolo fu provvisto di alimenti e di acqua da Dio, avvenne che, viaggiando pel deserto, si appressasse alla terra di Canaan: e Iddio disse a Mosè, che scelti dodici Principi, uno per tribù, li mandasse ad esplorarne a parte a parte le città, se murate o senza difesa, e se gli abitatori eran forti e bellicosi ovvero deboli e vili, e la terra se buona o sterile, se coperta di boschi o senza, e inoltre ingiunse loro che recassero indi un saggio del fruttato di quella terra. Era la stagione delle uve, e però piacque di recare a Mosè un tralcio di vite carico di un bel grappolo: presero ancora seco dei pomi granati e dei fichi da quel luogo medesimo (NUM. XIII, 24): *Absciderunt palmitem cum uva sua, quem portaverunt in vecte duo viri. De malis quoque granatis et de ficis loci illius tulerunt.* Il torrente che scorreva per la valle a'piè di quella terra prese indi il nome di torrente del grappolo (vers. 25): *Qui appellatus est nehel escol, idest torrens botri, eo quod botrum portassent inde filii Israel.* Il grappolo d'uva era di tanta mole e pesava sì fattamente, che due di quei dodici esploratori, a fin di portarlo agiatamente, il sospesero ad una stanga, e sel tolsero in sulle spalle. Tal è il racconto storico; ma i SS. Padri hanno veduto il mistero di questo grappolo appeso alla stanga di legno verificato e adempiuto nella croce e nella redenzione. Fra tutti ne citerò tre. Eucherio, nell'alterco fra Teofilo e l'ebreo Simone (ed. GALLANDI, tom. IX, 254) scrive di questo misterioso grappolo così: *Age nunc intellige racemum illum in Numeris XIII, 24, quem in terra repromissionis duo vectantes portabant, quod utique figura fuit Christi pendentis in ligno.* E S. Paolino di Nola (*Ep.* XXIII, ed. MURAT.): *Fiat nobis idem Dominus ad escam dulcis ille botrus, qui nobis in crucis vecte suspensus de terra repromissionis et fructum ostendit et gustum dedit.* E l'anonimo scrittore *De promiss. et praedict. Dei* (II, 9): *Botrus in Christo vox Ecclesiae in Canticis Canticorum: Botrus Cypri, fratuelis meus* (CANT. I, 13): *quod ligno portatur, crucifixum agnosce.* Ma i SS. Dottori passano più oltre, e nei due uomini tanto uniti nell'opera di portare quel grappolo, e pur fra sè disgiunti nel proprio lor modo

di portarlo, vedono i due popoli, il giudeo e il gentile, sulle cui spalle il gran mistero della croce e della redenzione si appoggia. *Duo portitores*, scrive S. Isidoro di Siviglia (*Alleg. S. Script.* 71), *qui de terra promissionis botrum in ligno humeris gestaverunt, duorum populorum significantiam expresserunt; quorum prior iudaicus gradiens aversus terga dat Christo, posterior christianus eum quem vehit inspicit et sequitur Christum* (Cf. il citato Anon. *De promiss.* l. c. e Primasio di Adrumeto, *Comment. in* Apoc. l. II, pag. 849, ed. Migne). Pare pertanto notevole il vederli ambedue sopra un vetro cimiteriale (Tav. 172, 9) in guisa atteggiati, che il primo volgasi indietro a guardare il secondo. Il che se l'artista ha fatto, volendo pur tuttavia rappresentare i due popoli, il giudeo e il cristiano, d'uopo è dire che egli con sì bella invenzione gli abbia voluti figurare congiunti in una sola Chiesa e sì fattamente, che e l'uno e l'altro insieme riconoscano il mistero di Cristo e della croce profetizzato in quel grappolo appeso al legno (Apon. *in* Cant. Cantic. XII, pag. 212, ed. Romae 1843): *In botro a duobus de terra promissionis populis, iudaico videlicet et romano, in phalangam crucis in torcular mortis exprimendo portato.* Due fatti memorabili si leggono nella vita di Mosè; primo è la vittoria contro Amalec, ottenuta da lui coll'attitudine di stendere le braccia in croce (Exod. XVII); l'altro è il serpe posto da lui sul palo (Exod. XVII), interpretato da Cristo come simbolo della sua morte di croce. Di questi due avvenimenti sì celebrati non abbiamo finora verun riscontro nelle pitture e sculture cimiteriali, e però non ne farò qui parola.

CAPITOLO OTTAVO

TOBIA, GIOBBE, DAVIDE

L'istoria di Tobia è singolare pel mistero del pesce, colle cui interiora Tobia, istruito dall'Angelo, fugò il demonio e restituì la vista al padre. Fu perciò tolto a simbolo di Cristo e per sè stesso e a motivo dell'enimmatico ἰχθύς, che in complesso vuol dire *pesce* e per iniziali sigle *Iesus Christus filius Dei Salvator*. Dico per sè stesso; perocchè come il fegato del pesce arrostito salvò a Tobiuolo la vita, e il fiele ridonò al padre la vista, così il sangue di Cristo ci dà e lume nel battesimo e nutrimento nella eucaristia: *Cuius ex interioribus remediis quotidie illuminamur et pascimur* (*Auct. de promiss. et praedict. Dei*, pars II, c. 39).

Un giovane mesto sedente sopra un sasso con le braccia dimesse in aria di abbandono, non avendo per veste che una sola tunica e talvolta esomide, ecco qual è il Giobbe dei dipinti cimiteriali; ma nelle sculture non è mai solo. A lui, che talvolta siede in faldistorio, si appressa la moglie con un pane in punta di forcina, e glielo porge turandosi intanto il naso coll'estremo lembo della sua veste. Uno ovvero due dei tre amici di Giobbe vi stanno presenti, ma in piedi e a guisa di spettatori. Questo santo Patriarca è citato ad esempio di pazienza da S. Giacomo e come tipo della passione del Signore (V, 11): *Ecce beatificamus eos qui sustinuerunt Sufferentiam Iob audistis et finem Domini vidistis, quoniam misericors est Dominus et miserator*. Egli nel tempo della tribolazione si affidò interamente alla provvidenza divina, lasciando che si compisse sopra di lui la volontà di Dio, come ben nota S. Dionigi Alessandrino (*Catena* NICETAE *in* IOB), e si attenne fermo alla speranza che Iddio ne manifesterebbe l'innocenza, e gli darebbe in premio la beata visione risuscitandolo da morte. Divenne quindi tipo di Cristo, del quale nel profetico Salmo di David si legge: « tu non lascerai il mio spirito nello scheol nè il mio corpo a corrompersi (nel sepolcro) »: *Non derelinques animam meam in inferno, nec dabis sanctum tuum videre corruptionem*. E S. Paolo afferma, che Cristo tollerò l'ignominia della croce per la promessa risurrezione: *proposito sibi gaudio, sustinuit crucem confusione contempta*. Il diavolo si servì del medesimo mezzo che aveva una volta adoperato

con successo per espugnare Adamo, e tentò di sedurre Giobbe per mezzo della moglie, che irridendo la sua fede, il provocava a bestemmiar Dio. Ma se la moglie di Giobbe era per lui un'Eva, pondera S. Agostino, Giobbe non fu per lei un Adamo: ella nol potè sedurre (*Serm.* XV, *in* Psalm. LXX, ed. Mai, *Bibl. PP.* vol. I, pag. 31): *Percussit gravi vulnere a capite usque ad pedes, et putrescens vermibus patitur coniugem temptatricem relictam sibi diaboli adiutricem. Illa ipsa erat Eva, sed ille non ipse Adam, subiecit blasphemandi suasionem, ut ille, amissa patientia, amitteret eum, quem gratis colebat.* Non so se all'intento di esprimere questo confronto, l'artista che modellò il sarcofago di Giunio Basso pose Giobbe tentato dalla moglie accanto ai due progenitori, e vi espresse Adamo da Eva sedotto.

Nel gran numero delle pitture cimiteriali Davide vedesi appena una sola volta: nelle sculture però appare quattro volte, ma sì nella pittura come nella scultura è sempre figurato qual uccisore del gigante. Nella scultura del sarcofago di Marsiglia, conservatoci da una stampa che ne ha dato il Ruffi, v'è di più un Angelo ivi apparso dall'alto di una roccia per confortarlo (Tav. 341, 4). David è in tunica esomide, ha nella sinistra il baston pastorale, nella destra la fionda armata di una delle cinque pietre, e il zaino a tracolla. Se in Africa i pastori si solevano servire del zaino per spremere il latte, io non so dirlo: ma è certo che S. Agostino il fa supporre, scrivendo che questo pastorello pose le cinque pietre nel vaso del latte (*Serm.* 32, 5): *Tulit David quinque lapides de fluvio, et posuit in vase pastoris, quo lac mulgeri solet, et ita processit.* Il sacro testo il descrive armato di fionda, di zaino e di baston pastorale. Il zaino è detto (I Reg. XVII, 40) *πήρα, pera pastoralis,* e nel testo ebraico צִקְלוֹן, e sempre nel senso di sacco: onde sembra che i pastori di Africa se ne servissero per colatoio del latte che vi si spremeva dentro, perchè netto da ogni sozzura passasse nella secchia sottoposta. La pietra che percosse il gigante e lo uccise, fu tenuta dai SS. Padri qual simbolo di Cristo, che disse: « Io sono pietra, e schiaccerò colui sul quale cadrò. Questo simbolico senso trovasi assai di buon'ora espresso nel Carme Sibillino (l. VIII, vv. 254-55), ove si legge, che chi spera nella verga e nella pietra di Davide, che Iddio propone, avrà la vita eterna:

τὴν ῥάβδον Δαβίδ, καὶ τὸν λίθον, ὅνπερ ὑπέστη,
εἰς ὃν ὁ πιστεύσας ζωὴν αἰώνιον ἕξει.

CAPITOLO NONO

ELIA

Dalla vita di Elia cavarono gli artisti l'ultimo atto, come quello che più faceva al loro proposito, essendo essi tutti occupati a dipingere celle sepolcrali, cui faceva d'uopo decorare con imagini che rivelassero i dommi, segnatamente l'ascensione delle anime alla patria celeste e la futura risurrezione dei corpi. Elia vi è figurato sempre come giovane imberbe; ed ora è tratto sulle nuvole da una biga di cavalli (Tav. 500, III); ora vassene per le vie del cielo sopra quadriga, quale il descrive Ausonio (*Ephemer.* 41):

Raptus quadriugo penetrat super aethera curru;

e dietro di lui Sedulio (*Carm. pasch.* I, 63 seqq.):

Aurea flammigeris evectus in astra quadrigis
Qua levis aërios non exprimit orbita sulcos.

e quale ce l'addita S. Cesario (*Dial.* III, resp. 164): *τὸν οὐρανὸν δὲ μέλλων ἱππηλατεῖν καὶ πυρίνῳ τετρίππῳ ἀναλαμβάνεσθαι.*

Il pittore ha ornata questa scena con la personificazione del luogo presso al Giordano, dove il Profeta fu rapito dal turbine. È questo rappresentato in figura di giovane coronato di canna palustre, che stassi guardando con un piede appoggiato ad un sasso, ed eleva la destra con prospero gesto ammirando quella prodigiosa ascensione. Eliseo, il fedele discepolo del Profeta, involto in un pallio alla esomide, guarda il maestro che si eleva, ed esclama alludendo al cocchio che gli appariva allo sguardo: « O mio padre, il cocchio d'Israele e il suo auriga! » Il senso arcano di risurrezione ed ascensione è sì chiaro, che vi fu ravvisato fin dalla prima età della Chiesa, allorchè S. Ireneo scriveva che l'ascensione di Elia in carne mortale profetizzava l'ascensione della nostra carne già immortale (l. V, 5): *Ἠλίας ὡς ἦν ἐν τῇ τοῦ πλάσματος ὑποστάσει ἀνελήφθη, τὴν ἀνάληψιν τῶν πνευματικῶν προφητεύων.* Ma i moderni interpreti si son rivolti invece a considerare la rappresentanza ove Elia, che va in cielo, gitta il pallio ad Eliseo, e nuovi ed inattesi sensi profetici pensano essere racchiusi in questo biblico racconto. Essi dicono che il personaggio montato sul carro non è Elia, ma Cristo, il quale gitta il pallio non ad Eliseo, ma a Pietro.

Or se essi dicessero che Elia ed Eliseo in questo racconto figurano Cristo e Pietro, non avrei che opporre: ma non so intendere da quali argomenti siano condotti a vedere qui Cristo e Pietro nel carattere proprio. Alla qual deduzione non si presta l'espressione dell'arte, la quale, se ciò voleva significare, non avrebbe mancato di farlo intendere con alcun proprio segno: almeno era indispensabile che sostituisse al costume e alle fattezze di Eliseo il costume e le fattezze di Pietro. Ma noi non vediamo certo il notissimo ritratto di S. Pietro posto in luogo di quello del Profeta Eliseo, se non nel moderno restauro fatto ad un marmo Lateranense. Che se quello del personaggio che è sul carro volesse giudicarsi essere imagine di Cristo, perchè è figurato in sembiante giovanile e con lunghi e fluttuanti capelli, io dirò che questo argomento, in altro caso plausibile, nel presente non è se non illusorio. Perocchè se Eliseo non è Pietro, come ho dimostrato, d'uopo è che l'altro personaggio non sia Cristo. Inoltre questa imagine di Cristo, che per sè potrebbe essere creduta tale, ha contro di sè, in due sarcofagi romani e in uno milanese, l'insormontabile ostacolo del Cristo risorto, rappresentato sulla fronte dei medesimi sarcofagi in atto di dare la missione agli Apostoli pria di salire al cielo, e vi si vede in aria maestosa, barbato e a lunga e ondeggiante capigliatura. Ove adunque Cristo risorto è barbato e Pietro altresì, e neanche è calvo, come si vorrà dire che il personaggio giovanile imberbe montato sul carro rappresenti Cristo, e il calvo e sbarbato rappresenti S. Pietro? Che poi la figura giovanile a lunghi e fluttuanti capelli rappresenti in questa scena il Profeta Elia, il possiamo convalidare col confronto di un sarcofago di Arles (Tav. 399, 1), ov'è più a disteso figurata l'istoria. V'è il personaggio che ascende sul carro, ed è imberbe come in questi tre sarcofagi e come qui porta lunghi e fluttuanti i capelli, e sta per gittare il suo pallio al discepolo, il quale, mancando ivi lo spazio, è stato espresso nel quadro sottoposto due volte: la prima col pallio del maestro che ha già raccolto, la seconda poi di nuovo col pallio in una mano e il volume, insegna del comunicatogli spirito profetico; nell'altra, in atto di andar verso il Giordano seguito da uno dei cinquanta giovani Profeti che furono spettatori del ratto di Elia, e videro anche Eliseo dividere le acque del Giordano col solo contatto del pallio ereditato; le quali, come già ad Elia, dividendosi gli diedero il passo. Non è detto chiaramente nel sacro testo che Elia gittasse il suo pallio, ma dal contesto si può dedurre che quel pallio, *quod ceciderat super eum,* non cadde senza il volere di Elia (IV Reg. I, 13): *et levavit pallium Eliae quod ceciderat ei.* Il soggetto rappresentato è dunque il ratto di Elia e la trasmissione del suo profetico spirito nel discepolo per mezzo della tradizione del pallio, come ben avverte S. Gregorio il Teologo (*Carm.* L. I, 19): *ὅμου δοράντε καὶ χαρὶν Ἐλισαίῳ ἀφῆκεν.* Nella quale istoria del resto io non mi divido da coloro che in Eliseo vedono simboleggiato Pietro fatto erede della melote di Elia, figura del pallio di Cristo, ossia della potestà sacerdotale, e costituito dal divino Maestro capo della Chiesa e suo vicario in terra. È una maniera di significare per allegoria il concetto che vedesi espresso altrove colla tradizione del volume, di cui mi è d'uopo parlare nel libro sesto. Del resto Elia è il tipo della assunzione di Cristo. *Elias Christum demonstrat,* scrive S. Isidoro di Siviglia (*Allegor. S. Script.* 95), *quia sicut igneo curru ad superna sublatus est, ita Christus ministeriis angelorum adsumptus est in coelum.*

CAPITOLO DECIMO

ISAIA

Isaia, il grande storico della vita di Cristo, che a S. Girolamo parve tessere non una profezia ma un Evangelo (*Ep.* 53 *ad* PAULINUM, 8), *non prophetiam mihi videtur texere sed Evangelium*, non si era, a quanto so, ravvisato ancora da nessuno nelle pitture sacre, allorchè fu scoperta la rappresentanza della Vergine sedente col Bambino, e un giovane Profeta in atto di parlare innanzi a lei (Tav. 81, 2). Malamente interpretata in una stampa per S. Giuseppe, fu da me al primo vederla dichiarata ai miei colleghi pel Profeta della natività di Cristo: ma avvisato di poi che v'era in alto una stella e che il Profeta l'additava, diedi il parer mio quasi fosse costui Balaam il Profeta della stella. Ma da tale aberrazione subitamente mi ritrassi tosto che ebbi veduta la pittura originale, nella quale notai che il giovane non guardava nè additava punto la stella, ma era solo atteggiato a parlare: allora io dissi e oggi riconfermo che non dovesse nè potesse essere che il Profeta da me in prima ravvisato, il Profeta Isaia. Io aveva già dimostrato Isaia in un insigne vetro cimiteriale, ed ora il farò vedere nelle sculture dei sarcofagi, ove se ne ha più di un esempio. Isaia profetizzò la Chiesa sotto l'allegoria del monte di Sion, e la Vergine che avrebbe concepito e partorito l'Emmanuele, e i Magi che sarebbero venuti ad offrire i loro doni, e la gran luce che si diffonderebbe nella Galilea e in Gerusalemme, o sia nella Giudea, dalla predicazione di Cristo, del quale descrisse a minuto la passione. Il pittore del vetro sopra citato (Tav. 171, 3, pag. 118) ha posta fra due alberi una donna ammantata e orante, e presso di lei ha figurato un giovane in tunica e pallio, che a lei rivolto alza festoso la destra: in alto vedesi il busto del sole, e in basso uno scrigno, sopra del quale poggia un grande volume. L'interpretazione da me data si fu che questo giovane fosse il Profeta Isaia, al quale è mostrata in visione la Vergine che partorirà il Messia. L'arte, quasi temesse di non esser capita, aggiunge due simboli, che a questo Profeta specialmente appartengono: il sole, perchè ricorda la retrocessione di dieci gradi predetta da Isaia, e il gran volume, nel quale egli, per ordine di Dio, doveva scrivere la profezia del figlio che gli nascerebbe di nome Lemaer-Scialal-Chas-baz (— Fa

presto a spogliare, affretta la preda); il cui senso profetico riguarda la Vergine e il Figlio Emmanuele, che doveva spogliare l'inferno e strappargli le prede.

Guidati dalla preziosa composizione di questo vetro, riconosceremo il soggetto medesimo poco diversamente trattato in un sarcofago di Arles (Tav. 317, 2, pag. 35). Ivi vedesi in una nicchia la donna orante e velata, e nella prossima nicchia il Profeta a lei rivolto con un gran libro in mano, sul quale attentamente legge, avendo ancor qui presso uno scrigno, e di più uno spettatore alle spalle, il quale è testimonio del profetico senso e pare anche che possa alludere a quei due, i quali Dio volle che Isaia prendesse per testimoni di quanto aveva scritto in quel gran volume.

Le sculture dei sarcofagi, come ho detto di sopra, mi rappresentano più volte il Profeta Isaia: io vel trovo e il ravviso dietro i tre Magi (Tav. 398, 2) che offrono i loro doni alla Vergine sedente col Bambino in grembo. Nè mi si può dire che, stando a ciò che ho esposto in altro luogo, se è un Profeta, non ne siegue perciò che debba essere Isaia; perciocchè è naturalissimo, che dove si abbia un determinato personaggio, al quale competa sopra tutti di pigliar parte alla composizione, non faccia d'uopo che si ricorra ad un general ripiego. Ed io stimo perciò che si abbia di nuovo Isaia in quel Profeta (Tav. 358, 3), che in aria di stupore guarda i miracoli operati da Cristo, espresso in uno dei più bei sarcofagi romani del Museo Lateranense. Imperocchè è questo Profeta appunto che vaticinò a quali segni si dovrebbe riconoscere il Messia: ed è per l'appunto questa profezia che Cristo ricordò ai discepoli di Giovanni Battista, allorchè gli dimandarono se egli era il Messia. Itene, disse, e riferite a Giovanni ciò che avete veduto e udito: i ciechi vedono, i zoppi camminano, i lebbrosi son mondati, i sordi sentono, i morti risorgono, i poveri sono istruiti nella via della salute (Matth. XI, 4, 5): *Et respondens Iesus ait illis: Euntes renuntiate Ioanni quae audistis et vidistis. Caeci vident, claudi ambulant, leprosi mundantur, surdi audiunt, mortui resurgunt, pauperes evangelizantur.* I quali prodigi leggonsi predetti da Isaia nel capo XXXV, 1, ove dice: *Tunc aperientur oculi caecorum, et aures surdorum patebunt; tunc saliet sicut cervus claudus et aperta erit lingua mutorum;* e quanto ai poveri, le parole d'Isaia nel capo LXI, 1, furono altra volta spiegate da Cristo medesimo, come dette di sè dal Profeta, quando scrisse: *ad annuntiandum mansuetis* (= ענוים) *misit me;* dove la versione dei Settanta trasporta *εὐαγγελίζεσθαι πτωχοῖς* (= עניים), come si accenna nel citato luogo di S. Matteo e si conferma da S. Luca IV, 18.

È tradizione degli Ebrei che questo Profeta morisse fatto segare per mezzo dal Re Manasse, perchè attestò di avere veduto Dio (S. Hier. *Ep.* 18 *ad* Damas. 13): *Aiunt Iudaei Isaiam a maioribus suis idcirco interemptum, quia, cum Moyses posteriora Dei viderit, hic Dominum sabaoth oculis carnalibus vidisse se scribat.* La qual imagine di Dio stimano i SS. Padri, che rappresentasse il futuro Messia, e però si legge (Anon. *adv. Iud.* n. 2, *in opp.* S. Cypriani), che ei fu ucciso, perchè annunziava Cristo: *Isaiam secabant, Christum vociferantem:* che ei morì condannato iniquamente a sì crudel morte dal popolo furioso (Tertull. *c.* Marcion. III, 691, 92):

Quem populus sectum ligno sine labe repertum
Immeritum demens crudeli morte peremit.

Nel che fu egli viva imagine di Cristo crocifisso; onde noi il vediamo rappresentato sopra un vetro cimiteriale (Tav. 171, 3) con le braccia distese e interamente nudo, mentre due manigoldi il segano per mezzo con sega di legno. Nè la circostanza della sega di legno è senza mistero: profetizzando ancor essa la morte del Redentore, a cui la croce di legno fu strumento di supplizio.

CAPITOLO UNDECIMO

GEREMIA, EZECHIELE

L'altro Profeta che ha molto predetto della passione di Cristo e prefiguratala in persona sua è Geremia: *Ieremias,* scrive S. Isidoro (*Alleg. S. Scripturae,* 108), *in verbis et passionibus suis mortem et passionem figuravit Domini Salvatoris.* Per tal motivo fu egli prescelto e più volte figurato insieme con Isaia. Ne sia esempio il musaico in S. Vitale di Ravenna (Tav. 262), e quello oggi perduto di S. Maria della città di Capua (Ciampini, *Vet. Mon.* tav. LIV). Egli anche predisse la distruzione della vecchia Gerusalemme, e la gloria della nuova, a cui sarebbonsi aggregate le nazioni. La sua vita fu una parlante figura di Cristo sempre insidiato e perseguitato e calunniato dai Giudei, perchè minacciava loro i castighi di Dio e gli esortava alla penitenza. Tale è il carattere di questo Profeta, il quale pianse inconsolabilmente la ruina della città e del popolo suo. Per tutto ciò io mi persuado che debbasi riconoscere in quella scultura (Tav. 370, 4), dove si vede un Profeta che siede mesto a piè di un orologio solare messo su di un pilastro, e legge un codice svolto che ha nelle mani, ed ha davanti a sè una donna che coperta di velo e appoggiata ad una colonnetta l'ascolta. Che questo Profeta sia Geremia, ne dà anche argomento una particolarità non avvertita, cioè l'orologio solare, il quale possiamo arguire che sia un indizio della prigione, avvalendoci del codice di Vienna (Tav. 120, 1), dove Giuseppe stando in carcere ha da presso l'orologio posto in alto sopra un pilastro.

Vi è un'altra rappresentanza, la quale secondo il mio intendimento si deve trarre al Profeta medesimo, relativamente però alle insidie e alle persecuzioni, alle quali fu soggetto nel corso della sua vita, perchè annunziava il castigo apparecchiato da Dio a quel popolo idolatra, promettendo ai convertiti la futura pace ed esaltazione della nuova Gerusalemme.

Il detto Profeta siede d'ordinario sopra un sasso in campagna aperta, una sola volta in cattedra di sparto, e annunzia il futuro eccidio della nazione, e ne preconizza la gloria, mentre un Ebreo in aria insidiosa si vede stender la mano fra i rami

dell'albero che è dietro al Profeta, e un altro gli sta di contro; e talvolta è uno sgherro che sembra gli voglia strappar di mano il volume che legge. La lettura del volume significa la predicazione. Gli Atti di S. Tecla narrano che ella si convertisse alla predicazione di S. Paolo, e noi vediamo questo racconto figurato sopra un avorio (Tav. 446, 10), dove il santo Apostolo legge e Tecla ascolta dal muro di sua casa. La più ampia composizione che io sappia del Profeta insidiato da'suoi nemici, si vede scolpita sopra un sarcofago di Arles (Tav. 378. n. 3), ov'è notevole l'aggiunta di un Ebreo prostrato in ginocchio, che a lui bacia il piede: Cristo gli sta di rincontro seguito da un Apostolo, mentre il monogramma di lui si vede scolpito sopra la spiegata faccia del volume che il Profeta legge. La presenza di Cristo e il monogramma mi ha sciolto l'enimma che involgeva finora la rappresentanza, e agevolata l'interpretazione di quei due personaggi i quali si vedono qui soltanto dirimpetto al Profeta. Questi sono il Messia seguito da un suo discepolo, che personificano la predizione consegnata nel volume predetto. Intanto uno dei satelliti ha messa la mano sopra la spalla dell'uomo di Dio, il che significa che l'arresta, mentre coll'altra mano tenta strappargli via il volume. È noto che il libro delle profezie di Geremia fu gittato sulle brace dal Re Sedecia, il quale anche aveva ordinato che il Profeta si tenesse prigione, ma Iddio gliel tolse di mano (XXXVI, 23, 26). La presenza di Cristo seguito da un Apostolo pone, come ho detto, fuori di controversia il simbolico senso del monogramma scolpito sul volume di Geremia. Nel c. III, v. 14 e segg. Iddio promette ai buoni Ebrei la nuova Chiesa. Israele e Giuda si riuniranno in un sol regno, e loro si aggregheranno le nazioni, e Dio darà loro pastori che li pasceranno di scienza e dottrina: *Et dabo vobis pastores iuxta cor meum, et pascent vos scientia et doctrina: in tempore illo vocabunt Ierusalem solium Domini, et congregabuntur ad eam omnes gentes in nomine Domini in Ierusalem.* Le composizioni dei sarcofagi dovranno senza dubbio sembrare ai miei lettori ammirabili.

Il terzo fra i Profeti maggiori chiamasi Ezechiele, del quale è tradizione che sia stato ucciso dai Giudei perchè, come Geremia, rinfacciava loro l'idolatria, e predicava il regno di Cristo e la vocazione delle genti. Io il ravviso in un sarcofago (Tav. 312, 2) ora Lateranense, con gli altri Profeti maggiori: e parmi che vi stia nell'atto di profetizzare la virtù dell'acqua, simbolo della dottrina di Cristo e del battesimo, della quale egli in nome di Dio profetò (XXXVI, 25): *Et effundam super eos aquam mundam et mundabimini ab omnibus inquinamentis vestris.* Ma sopra ogni altro fatto è memorabile la visione da lui narrata nel capo XXXVII, quando Iddio il trasportò in un campo ove si vedevano ossa umane accumulate, e gli ordinò che annunziasse loro, come Dio le rivestirebbe di carne e di pelle, e introdurrebbe in loro le anime, e vivrebbero. La quale allegoria significando la storica reintegrazione del distrutto popolo d'Israele, e la futura redenzione e il nuovo regno di Cristo, era insieme e servir doveva a dimostrazione, come hanno avvertito i SS. Padri, della futura risurrezione dei corpi. Imperocchè se questa non si assume come certa, non si prova agli Ebrei la redintegrazione del popolo giudaico promessa loro da Dio. Indi ne è seguito che l'imagine del Profeta, che risuscita i morti, sia divenuta simbolo e tipo di risurrezione nei cristiani monumenti, coerentemente alla dottrina dei Padri, fra i quali l'*Auct. de praedict. et promiss. Dei* (c. XXXVI) scrive: *Ezechiel propheta inter cetera, quae arcanis recondita scripsit, resurrectionem sibi ostensam, quae futura est mortuorum, intimavit.* Egli è figurato per l'ordinario con una verga in mano, simbolo della virtù taumaturga, e in atto di toccare con essa uno dei corpi umani distesi per terra senza vita, standone altri assisi o già dritti in piedi, ne'quali è entrato lo spirito di vita. Un vetro recentemente trovato in Colonia (Tav. 169, 1) rappresenta il campo nel quale vedonsi fra molte ossa alcune braccia e teste già vestite di carne. Del resto le ossa, a parere di S. Ilario, sogliono essere assunte a significare la risurrezione a vita eterna (*in* Psalm. 170, 15).

CAPITOLO DUODECIMO

DANIELE

Dei fatti che appartengono alla profezia di Daniele alcuni sono frequenti nelle pitture e nelle sculture simboliche, altri rari.

Che la Susanna fosse fra queste, e anche non tanto di rado, sui monumenti della prima età fu di mestieri parecchi anni or sono che m'ingegnassi di persuaderlo a coloro che se ne mostravano alienissimi. Ora non è così, e più d'uno parmi siasi ricreduto. Finalmente è venuto un sarcofago di Gerona a confermare quanto aveva cercato di stabilire, recando tutta la storia di questo ammirabile avvenimento rappresentata in tante scene che si fan seguito (Tav. 377, 3). Prima di questa recentissima scoperta le romane catacombe avevano il merito di averci data nel cimitero di Priscilla (Tav. 80) la più ampia composizione. Una delle scene le più ripetute nei sarcofagi, è la Susanna insidiata dai due seniori. Essa nella pittura cimiteriale citata è in atteggiamento di orante nel suo pomario alla vista dei due giudici sbucati dal nascondiglio, che vanno verso di lei; non senza l'aria di *observare curiose et suspiciter circum aspicere;* come si legge presso Nonio (4, 337), cioè di guardarsi attorno sospettosi con paura di essere scoperti. Nel fondo a sinistra vedesi la casa di Susanna che era contigua al pomario, e un giovane volto di schiena, che è senza dubbio Cristo, dichiarando essa di non voler peccare al cospetto del Signore per sottrarsi peccando alle atroci loro vendette: *Melius est in manus vestras incidere quam peccare in conspectu Domini.* Il semplice soggetto di Susanna fra due giudici si è veduto una volta rappresentato da un'agnella fra due lupi, e vi abbiamo lette le iscrizioni che ne dichiarano il senso allegorico: SVSANNA, SENIORIS. L'agnella ha un filo di perle attorno al collo, e sembra aver arrestato timida il passo all'appressarsi dei lupi, e non saper dove trovare lo scampo: i lupi hanno le lingue sporgenti quasi sitibondi del suo sangue. Ma la più comune maniera di rappresentar questo racconto è quella di far Susanna velata e da orante fra due alberi: i due seniori di rado si vedono farle la posta o alcun d'essi averle afferrato il braccio: il comun delle volte Susanna è in atteggiamento di orante. Nè v'è perciò pericolo di

confonderla con la donna che, in varia attitudine e anche da orante, stassi coi due Principi degli Apostoli, ovvero coi Profeti e cogli Apostoli: perocchè l'azione e l'espressione, che l'arte ha saputo dare ai due seniori, quand'anche non si occultino dietro gli alberi, basterebbe sola a dimostrare che questi tendono un agguato. In un coperchio di sarcofago (Tav. 385, 6), che citerò appresso, vedesi uno dei giudici che ha introdotto il capo fra i rami di un albero, la quale postura è in altro sarcofago data ad un Ebreo che insidia il Profeta Geremia. Nel che fare l'arte ha studiato sì bene gli atteggiamenti che sembra talvolta averli copiati dagli attori della commedia antica. A ciò non hanno di certo posto mente coloro che, come il Buonarruoti (*Vetri*, 5), prendono per Susanna la donna orante fra due o Apostoli o Profeti che si voglian dire, i quali il più delle volte le sostengono le braccia.

A questa scena succede l'attestato giuridico, che Susanna è rea di morte. Facevasi questo ponendo le mani sul capo dell'accusato (Levit. XXIV, 14), la quale imposizione era perciò segno e simbolo di condanna, come notò S. Asterio (*In* Dan. *et* Sus. ed Combefis, *Auctar.* vol. II, 101): Ἐπιτίθεσαν δὲ καὶ τὰς χεῖρας τῇ κεφαλῇ, ὃ δὴ σύμβολον τῆς κατακρίσεως ἦν. Onde si legge nel testo (XIII, 34): *Consurgentes autem duo presbyteri in medio populi posuerunt manus super caput eius.* E noterò con S. Macario (*Homil.* XV, p. 79, ed. Voss.), che quando un marito cacciava di casa la sua donna, questa doveva uscirsene, per ignominia e scorno, portando ambedue le mani sul suo capo, secondo la legge: τότε μετὰ ἀτιμίας καὶ ὕβρεως ἐκβάλλεται, τὰς δύο χεῖρας ἐπὶ τῆς κεφαλῆς θεῖσα, καθάπερ καὶ ἐν τῷ νόμῳ Μωσέως αἰνίττεται περὶ γυναικὸς ἀνυποτάκτου καὶ μὴ χρησιμευούσης τῷ αὐτῆς ἀνδρί.

Tranne questo caso speciale, noi abbiamo veduto che l'imposizione della mano è generalmente segno di benedizione, e però conviene che in tal senso spieghiamo l'attitudine del Profeta Daniele, che dichiara Susanna innocente ponendole la mano sul capo. Ivi appresso i seniori sono davanti al giudice che li condanna a morte: e vi si vede per terra una trave orizzontale terminante in croce, al quale strumento della forma di un aratro sembrano essere condannati i due rei, se non è piuttosto un simbolo di supplizio

La terza scena si compone di una donna e di un uomo, ambedue oranti, e forse può dirsi che sia il padre e la madre di Susanna, leggendosi nel sacro testo che ambedue lodarono Dio per aver salvata la lor figlia Susanna (XIII, 63): *Helcias autem et uxor eius laudaverunt Deum pro filia sua Susanna cum Ioakim marito eius et cognatis omnibus;* ma par più verisimile che sia Susanna e Daniele. E questa opinione par si convalidi molto da un bassorilievo di Narbona (Tav. 318, 5), ove i due seniori sono lapidati, stando presente Susanna velata e orante, e Daniele a lei accanto che stringe nella sinistra un volume e stende la destra, dimostrando i due calunniatori condannati a quella morte medesima che preparata avevano alla casta moglie di Gioacchino, cioè alla lapidazione (Deuteron. XIX, 16, 19; Lev. XX, 10; Deut. XXII, 22) Questo supplicio vedesi anche espresso in un sarcofago di Arles (Tav. 366, 2). Daniele siede sopra un gran cumulo di pietre: non lungi è figurata Susanna con un volume in mano e vi si vede coperta dal velo, mentre i due giudici son lapidati al cospetto del popolo, il quale è significato dallo spettatore che vi è presente. Nè diversamente vedesi espresso questo giudizio nel coperchio di sarcofago citato avanti (Tav. 383, 4), dove il giudice Daniele siede avendo alla sua destra Susanna ammantata, con una cista di volumi da presso, e alla sinistra uno dei seniori in atto di supplichevole, guardato da due satelliti, l'un dei quali tien brandito il ferro. A questo marmo serve di buon riscontro un altro che si è rappresentato alla Tavola 397, 9, dove non v'è altra notevole differenza che lo scambio del posto fra la Susanna e il seniore. È tradizione ebraica alla quale alludono le Costituzioni Apostoliche (II, 51), che questi due giudici siano quell'Acabo e quel Sedecia, dei quali

si narra presso Origene (*Ep. ad Afric.*) e S. Girolamo (*Ep. ad Furiam,* 54, 10; *Comm. ad* IEREM. XXIX, 21, 22, 23; *ad* DANIEL. XIII, 5, 62), che furono dannati a morir di fuoco, *frixi, ἐν πυρί,* dal Re di Babilonia, *in(sartagine) rex Babilonius senes iudices frixit;* ma gl'interpreti l'hanno rifiutata, perchè, siccome il Maldonato osserva (*ad* DANIEL. XIII, 5), nel sacro testo si dice apertamente che i due giudici furono condannati dal popolo.

Il racconto che nel sacro testo della Volgata ha il primo luogo, è il giudizio e la condanna dei tre Ebrei, i quali si rifiutarono di adorare la statua eretta dal Re Nabucco. Tre sono le scene rappresentate dall'arte. La prima è quando il tiranno loro comanda ed essi ributtano l'idolatrico culto. Indi succede la seconda, quando il satellite li mena al supplicio. Vien poi la terza scena, dove stanno in mezzo al fuoco della fornace. Rara è la prima scena a vedersi. Nabucco, seguito da un satellite armato di scure, intíma ai giovani Ebrei, dei quali due soltanto si vedono, di adorare il simulacro che è ivi in busto piantato sopra una colonna, e che egli addita. Havvi un'altra composizione, nella quale tre giovani, che sembrano i tre Ebrei di Babilonia, stanno davanti al tiranno, e uno di essi addita un astro che appare in alto sulla lor testa. Nel fondo si vede il palazzo reale, e vi è anche da presso un busto sopra una colonna. Ma di questa composizione tornerà più opportuno parlare appresso quando tratterò dei tre Magi.

Tornando alle rappresentanze che appartengono alla storia dei tre giovani Ebrei in Babilonia, è d'uopo dir qualche cosa intorno alla singolar maniera di figurare la statua detta צלם nel testo ebraico e ἀνδρίαντα nel greco, a guisa di un busto o torace. Fu costume romano di innalzar le statue sulle colonne, laddove i busti solevano dedicarsi sulle proprie basi e sui fondi dei clipei, e dicevansi *thoraces.* Questo busto adunque che vediamo sulla colonna non ha riscontro nell'uso, ma sembra un'imitazione delle στῆλαι che erano cippi di pietra e pilastrini con le loro basi terminati di sopra da un busto: ond'è che la greca voce στήλη è di ambiguo senso, significando il pilastrino o cippo, e l'imagine in busto sopra un pilastrino. Il sostituire al pilastrino una colonna può esser nato da ciò, che la colonna essendo adoperata a sostenere le statue, trovossi la via aperta a questa novità, che fu adottata generalmente, non conoscendosi più di un solo esempio in un marmo di Marsiglia, ove il busto di Nabucco è sopra un pilastrino che da piedi si stringe e rimpiccolisce, come sogliono le così dette *erme,* e convalida però la sopra esposta dottrina. E poichè ho citato questo marmo marsigliese, ne giovi cominciar da esso la descrizione della seconda scena. I garzoni volte le spalle alla statua, lieti sen vanno verso la fornace ardente, e uno d'essi volgesi indietro, e par che dica a Nabucco: « noi andiamo volentieri alla morte, ma non adoriamo i tuoi Dei. »

Segue il sacro testo a narrare come ai tre giovani furono per ordine del Re legate le mani e i piedi, e così tolti di peso e gittati ad ardere nella fornace, e come la fiamma non fece loro alcun danno e neanche fu loro molesta. Da poi che l'Angelo del Signore, che in pari tempo era entrato nella fornace, vi faceva entro spirare un vento rugiadoso, intanto che i satelliti del Re, con pece e bitume e saette incendiarie, accrescevano le fiamme, le quali erompendo, molti di loro abbruciarono.

Il Re intanto stupiva allo spettacolo dei quattro giovani che vedeva camminare illesi in mezzo alla fornace, e diceva ai Satrapi: « E non eran tre quei che abbiamo gittati ad ardere, e tutti legati? come dunque son quattro, e camminano, e un d'essi pare un Angelo di Dio, così egli è ben fatto? » Tal è il racconto: or vediamo qual è il tipo sanzionato dall'arte, e quali modificazioni vi sono state qua e là introdotte, e a che scopo. L'arte ha generalmente rappresentata la fornace costrutta a pietre di taglio e in forma quadrata: di sotto vi si vedono aperti i fornelli per gittarvi le legna e alimentare il fuoco; ma la volta che doveva ricoprire

la fornace, e la porta o bocca vi sono costantemente omesse, volendo l'arte che facciano singolar mostra i giovani tra le fiamme. Compie la scena il Principe che siede incontro alla fornace, accompagnato dalle sue guardie. Quanto ai giovani ebrei, tre se ne vedono per l'ordinario e con le braccia aperte da oranti; al qual costume di rappresentare i tre fanciulli babilonesi da oranti allude Prudenzio (*Perist.* VI), ove scrivendo del Vescovo Fruttuoso, che tra le fiamme levò al cielo le mani *in morem crucis*, dice che ti saresti creduto di vedere i tre fanciulli che faceano stupire il tiranno stando a mani levate nelle fiamme di Babilonia (v. 109 seqq.):

Priscorum specimen trium putares
Quos olim babylonium per ignem
Cantantes stupuit tremens tyrannus.

V'è qualche rara volta un ministro che alimenta il fuoco, e in un frammento del Kircheriano quel ministro, mentre è in tal atto, voltasi indietro per udire un uomo involto nel pallio che gli parla. Ha questi un volume in mano e a terra da presso un gran fascio di volumi, e sembra però essere un ministro del Principe. Nel sacro testo si parla dell'Angelo del Signore che discese nella fornace con Azaria e coi compagni di lui: quest'Angelo fu veduto da Nabuccodonosor che il disse giovane d'insigne bellezza, e come tale all'uso ebraico il chiamò figlio di Dio. Però S. Girolamo (*Comm. in* Daniel. III, v. 92), tuttochè opini che fosse un Angelo, pure afferma che molti antichi il reputarono Cristo apparso in quella forma che di poi portò sulla terra. *Speciem autem quarti, quem similem dicit filio Dei, vel Angelum debemus accipere, ut Septuaginta transtulerunt, vel certe, ut plerique arbitrantur, Dominum Salvatorem.* E così pensò anche S. Agostino (*in* Psal. LXXV, 1, ed. Mai, *Bibl. PP.* vol. I) ove scrisse: *Visus est ergo in fornace iam iuvenis multa post saecula nasciturus.* Nei monumenti più antichi l'Angelo si vede una sola volta entro la fornace, orante come i tre giovani; però sulle sculture dei sarcofagi e in qualche vetro è rappresentato in mezzo a due soli giovani, dai quali sol si discerne perchè non è in atteggiamento di orante. Fuori della fornace si vede Cristo che li preserva dalla morte, ovvero vi è figurato un Profeta, che secondo i canoni dell'arte ne rivela il profetico senso; e questo è, come ho dimostrato nei Vetri (pag. 13), la futura risurrezione dei corpi. *In typo*, nota S. Girolamo (l. c.) *praefigurat iste Angelus sive filius Dei Dominum nostrum Iesum Christum, qui ad fornacem descendit inferni, in quo clausae et peccatorum et iustorum animae tenebantur, ut absque exustione et noxa sui eos, qui tenebantur inclusi, mortis vinculis liberaret.* E giova avvertire che in una pittura cimiteriale, ove sono figurati i tre giovani nelle fiamme, vedesi una colomba col ramo volare sopra le loro teste annunziando quella pace con la quale si addormentano i giusti, simbolo della nostra pace futura, allorchè risorti vivremo eternamente con Dio: *σώματι καὶ ψυχῇ*, dice S. Macario (*Homil.* V, pag. 37, ed. Voss.), *ἐν τῇ βασιλείᾳ εἰς αἰῶνας σὺν τῷ Κυρίῳ ἀναπαυσόμεθα.*

Merita singolar menzione il castigo a Nabucco predetto da Daniele, quando gl'interpretò il sogno. Il Re vide un albero che con le sue belle foglie faceva ombra e coi rami copriva la terra, sicchè di sotto vi albergavano le bestie, e nei rami gli uccelli, e tutti delle sue frutta si nutrivano. Poscia vide che l'albero per ordine celeste fu reciso, e lasciatone il pedale perchè gittasse di nuovo, mentre il tronco era incatenato e steso sulle erbe e a cielo scoperto, ove doveva convivere per sette tempi con le fiere del bosco. Quest'albero, disse Daniele, sei tu, o Re, e questa è la spiegazione di ciò che hai per allegoria veduto, e tale è il decreto dell'Altissimo. Ti cacceranno dai tuoi palagi, e abiterai con le bestie; mangerai come bue il fieno, e dormirai allo scoperto, e fin a tanto che non apprenderai che Iddio regna, e dà il trono a chi vuole, passeranno sette tempi. Questa predizione si avverò dopo un anno, e Nabuccodonosor fu scacciato dalla reggia, mangiò il fieno come bue, e il suo corpo fu bagnato dalla rugiada del cielo, e i suoi peli divennero come penne di aquila, e le sue unghie crebbero come quelle delle bestie.

« Passati i giorni predetti, io, confessa Nabucco, rivenni nei miei sensi, e benedissi l'Altissimo e lodai e glorificai l'eterno Re e Signore (Daniel. IV, 31): *Igitur post finem dierum ego Nabuchodonosor oculos meos ad caelum levavi, et sensus meus redditus est mihi, et Altissimo benedixi, et viventem in sempiternum laudavi et glorificavi, quia potestas eius potestas sempiterna, et regnum eius in generationem et generationem.*

Or questo avvenimento vedesi trattato in uno dei due insigni vetri di Colonia, di recente scoperti nella necropoli di quella città. Son due quadri: nel primo si vede un bue fuor delle mura della città, mentre un giovane in abito persiano sta sulle mura in atteggiamento di orante, il quale è stato preso dall'interprete per la Vergine SS. al presepio. Nel secondo un uomo che pone la mano sul capo di un fanciullo. L'artista ha seguito l'opinione che fu assai diffusa anticamente, in guisa che anche S. Gregorio e l'autore dell'epistola *ad Bonifacium*, attribuita a S. Agostino, sembrano averla accettata. Imperocchè vi furon di quei, che dicevano essere stato Nabucco veramente cangiato in bue. Onde Draconzio si fa a poetare (*Ad Guntharium regem*, v. 31 segg.):

Persarum regem Babylonae regna tenentem
Post decus imperii quis neget esse bovem?
Et diademalem turparunt cornua frontem
Mugitus pecudis verba fuere duci.
Agricolam timuit post parthica regna bubulcum
Submisitque pavens regia colla iugo.
Erravit per prata vagus mala gramina pastus
Et qui homo bos fuerat de bove factus homo est.

La qual metamorfosi se la Scrittura l'attestasse, noi non avremmo alcuna difficoltà di crederla, come ben nota il Maldonato, trattandosi di esterna forma ed apparenza; ma, con nostra meraviglia, vediamo invece che il sacro testo, al quale non sembra che abbiano riguardato gli autori di questa sentenza, dice il contrario quando afferma che i soli peli di Nabucco crebbero come penne di aquila, e le unghie come gli artigli di quel volatile e di simiglianti uccelli di rapina. Tertulliano (*De poenit. in fine*) pensò che i capelli gli crescessero a guisa di una giubba leonina e le unghie in forma di quelle delle aquile, e così anch'egli escluse di fatto la creduta trasformazione della figura umana in bue. Ed è a tal proposito degno di esser ricordato Sedulio, che così bene espresse il concetto della Scrittura, ove cantò (*Carm.* I, 193 segg.):

Agrestes pecudum consors fuit ille per herbas
Aulica depasto mutans convivia foeno
Pronus ab amne bibit septenaque tempora lustrans
Omnibus hirsutus silvis et montibus errat.

L'arte intanto ha personificato la similitudine della quale si serve il testo, dicendo che Nabucco mangerebbe l'erba del prato come un bue, ed ha rappresentato un vero animale di tal forma e figura fuori di città, della quale ha mostrate le mura, e alla campagna, che ha ornata di piante e di alberi qua e là sparsi. Ma questa scena si sarebbe potuta prendere per un paesaggio a guisa di quelli che sulle antiche pareti e anche nei cimiteri si vedono dipinti: e però ha l'artista aggiunto il Profeta Daniele orante sulle mura, come determinativo della istoria ivi intesa rappresentare. Determinata così questa scena, non è malagevole riconoscere nella scena seguente, ov'è un uomo che pone la mano sul capo di un fanciullo, la seconda parte della narrazione (v. 33), ove Nabucco dice: *figura mea reversa est ad me*, la quale dovrà però ravvisarsi in quel puttino. Questa trasformazione era assai opportuna allo scopo dell'artista: perocchè egli si proponeva in quel classico vetro di riunire esempi capaci a persuadere la risurrezione, e imagini che per allegoria e profetico senso la rappresentassero. Scelse quindi Giona, i tre garzoni nella fornace, Daniele ai leoni, Ezechiello nel campo degli ossami, il paralitico che si è levato in collo la sua lettiera e cammina sano e spedito, e fra queste figure pose anche Nabucco, la cui metamorfosi gli parve ancor essa attissima a dimostrare la potenza di Dio, e però la risurrezione futura, che a tale attributo si riferisce. Troppo lontano dal vero andò

di certo quel prussiano, il quale cadde nel brutto sbaglio di dire, che quel bue era il bue del presepio, e nel giovane orante si doveva riconoscere la Beatissima Vergine madre del Bambino

Daniele ai leoni è l'argomento più frequentemente trattato dai pittori e dagli scultori cristiani dei primi secoli, ed è però memorato con Giona dal famoso Celso. Ma fa d'uopo che noi distinguiamo, il che non vedo essersi ancor fatto, la prima delle due condanne ai leoni avvenuta sotto Dario (cap. VI) quando vi stette un giorno e una notte, dalla seconda sotto Ciro (cap. XIV) allorchè vi fu chiuso per sette giorni, credesi, da Evilmerodac Re di Babilonia.

La Scrittura non definisce il numero dei leoni che erano nel lago la prima volta, ma l'arte ha quasi sempre rappresentato Daniele orante fra due leoni anche la seconda volta, quantunque si sappia certissimamente che questa volta i leoni erano sette. Il vetro di Colonia che rappresenta la prima condanna, ne ha messi quattro; la qual singolarità non ha altro esempio. Questa consuetudine di rappresentare due leoni è confermata anche dai monumenti e dai testi che probabilmente ne dipendono. S. Macario, nella Omilia XII (pag. 70, ed. Voss.) scrive: « Se tu cerchi Dio nel lago, il troverai fra i due leoni a salvare il giusto Daniele: *εἰ ζητεῖς αὐτὸν ἐν λάκκῳ ἐκεῖ εὑρίσκεις αὐτὸν ἐν μέσῳ δύο λεόντων φυλάσσοντα τὸν δίκαιον Δανιήλ*: e sono ben noti i versi di Draconzio (*Carmen de Deo*, lib. III, 183 segg.), che descrivono il Profeta anche nella seconda condanna in mezzo ai due leoni:

Saeva Danielem rabies atque ora leonum
Non tetigere pium, cui destinat insuper escam
Magna Dei pietas ieiuno utroque leone.

Non si legge che Daniele fosse spogliato nudo e così gittato nel lago, come ce lo figurano generalmente i monumenti antichi, pochi essendo in paragone gli esempii del Daniele ora vestito alla persiana, ora in semplice tunica: singolare è quindi l'esempio di un Daniele col perizoma, e non men nuovo il Daniele coperto del solo pileo frigio. Sembra però che la consuetudine fosse di denudare i rei; che però se leggiamo che i tre giovani ebrei furono gittati nella fornace così com'erano in anassiridi e tiara, vi si trova anche avvertito che ciò si fece perchè l'ira del Re non diè tempo ai ministri di spogliarli: *nam iussio regis urgebat*. Daniele, ove l'indizio della fossa non è omesso, è quasi del tutto fuori di essa, e i due leoni seggono sull'orlo di quella specie di pozzo: quest'orlo trovasi una volta scambiato con una vasca da bagno; ma niente è così nuovo quanto il veder la fossa cangiata in un monticello, al quale si arrampicano i due leoni. L'arte si è servita di questi particolari per rivelare il mistero occulto avuto di mira, come ho avvertito più volte. Daniele nella fossa dei leoni significò il sacrifizio cruento del Figliuol di Dio sul Golgota: però anche Abramo ed Isacco si vedon talvolta rappresentati da oranti, cioè atteggiati a modo di coloro che, per dirlo con le parole di Tertulliano, con quel gesto *dominica passione modulantur*.

In quel luogo medesimo ov'era adorato il serpente Bel di bronzo, e vi aveva tempio ed ara e sacerdoti, i Babilonesi davano ancora culto ad un gran serpente, o dragone vivo, che Daniele uccise dandogli da mangiare una mescolanza di adipe, di peli e di pece, dopochè ebbe distrutto il serpente di bronzo, che sembra ne fosse l'imagine, e il tempio ov'era onorato. Questa doppia strage menata dal Profeta sul culto della imagine di bronzo e del serpe vivo si vede espressa, se ben s'intende, in un sarcofago di S. Lorenzo in campo Verano. Ivi Daniele porta nella sinistra una fiaccola accesa e porge il pasto ad un serpe a testa di gallo che si è rizzato per addentarlo. Quando si considera questa scultura e si pone a confronto con altre ove Daniele dà la mortifera pasta al serpente, tosto appare la singolarità di questa fiaccola che il Profeta porta nella mano destra, quasi che si trattasse dell'idra di Ercole, la quale, come racconta la favola, fu estinta con la forza delle fiamme. Ma poichè

egli è certo che il Profeta fe' perire di pasto mortifero quel serpe, egli è d'uopo che altra cosa esprima la fiaccola, e sarà l'incendio col quale Daniele mandò poscia in ruina il tempio e l'idolo che vi aveva culto. Il serpe vivo fingesi uscire dalle viscere della terra o di un monte, ovvero si vede attortigliato ad un albero, ed ha innanzi un'ara, la quale in un sarcofago di Arles si figura già rovesciata dal Profeta; simboleggiandosi così il tempio distrutto, mentre egli porge il ferale pasto al serpente. Talvolta il serpe striscia a piè dell'albero, e l'ara sta ritta tra il serpe e Daniele. In queste composizioni il più delle volte si vede introdotto un personaggio che è barbato ovvero imberbe, e veste tunica e pallio, il cui senso sarà tosto compreso da coloro che leggono la mia Teorica, ai quali non fa d'uopo dire che dinota il profetico senso di quella istoria. In un insigne vetro cimiteriale vedesi Cristo medesimo, che appare con la sua verga alle spalle del Profeta, il quale si volge indietro a rimirarlo, mentre in un vaso a grossa pancia porge il preparato pasto al serpente, che è quasi del tutto uscito fuori dei seni del monte, ove ha la sua tana.

Il serpente, dacchè lo spirito ribelle sotto queste spoglie fe' prevaricare per mezzo di Eva il primo uomo apportando a lui la morte, fu sempre preso pel demonio, e divenne simbolo della maggior ribellione contro Dio, che è l'idolatria. Indi è che il Profeta Isaia, quando narra la vittoria e il trionfo di Cristo, predice che egli ammazzerà il serpente: il che si deve intendere in due modi; perocchè morendo Cristo diè la morte al serpente, ridonando a noi la vita; e trionfando del serpente, distrusse il regno di lui, cioè l'idolatria. Ecco il testo del Profeta (XXVII, 1): *Ἐν τῇ ἡμήρᾳ ἐκείνῃ ἐπάξει ὁ Θεὸς τὴν μάχαιραν τὴν ἁγίαν καὶ τὴν μεγάλην καὶ τὴν ἰσχυρὰν ἐπὶ τὸν δράκοντα ὄφιν φεύγοντα, ἐπὶ τὸν δράκοντα ὄφιν σκολιόν.* Questa spada santa e grande e forte è Cristo, dice Tertulliano (*adv. Marc.* IV, 24), che ammazzerà il dragone: *Sicut Isaias: illa die superducet Dominus Deus machaeram sanctam magnam et fortem, Christum scilicet suum, in draconem illum colubrum magnum et tortuosum, et interficiet eum in die illa.*

Ciò premesso, noi non esiteremo punto ad intendere, perchè Daniele, che dà la focaccia al dragone, si veda una volta scolpito sull'imbasamento della tomba di Lazaro, che è richiamato in vita da Cristo. La morte che Daniele dà al dragone è simbolo per noi di risurrezione, perchè profetizzò Cristo, che quando fu confitto in croce ammazzò il dragone ridonando a noi la vita immortale che il dragone nell'Eden ci aveva rapita; però il figurarono spesso attortigliato ad un albero, perchè doveva richiamare alla mente quel primo serpe che sedusse Eva, il quale sogliono figurare avviticchiato all'albero della scienza. Il culto del serpe era solennissimo presso gli Ofiti e presso i Basilidiani che il chiamavano Ἀβραξας e ΙΑΩ, e spesso il rappresentavano a testa di gallo. Di qui si conferma la intenzione che ebbe l'artista di alludere alla distruzione della idolatria. Ma il Profeta per la morte data al dragone fu condannato di nuovo ai leoni. Questi, essendo in uso dei Babilonesi di condannare i rei a tal pena di morte, serbavansi perciò in un fosso o cisterna che voglia dirsi: i Caldei la chiamano גובא e i greci interpreti *λάκκος*, la qual voce ha senso generale di fossa e di sepolcro, e quindi di pozzo e di cisterna, nei quali vi può essere acqua che sorge ovvero che corre. Daniele gittato nel lago dei leoni dal popolo di Babilonia vi stette sei giorni e parte del settimo. Il Re, che era venuto a piangerlo morto il trovò, dice Costantino (*ad sanctum coetum* cap. 17), in atto di inneggiare a Cristo colle mani elevate, mentre i due leoni abbattuti ai piedi di lui stavano come per adorarne le vestigia: *ἰδὼν τὸν μὲν ἄνδρα ἑκατέρας τῆς χεῖρος ὑψώματι τὸν Χριστὸν ὑμνοῦντα τοὺς δὲ λέοντας ὑποβεβλημένους καὶ οἱονεὶ τὰ ἴχνη τοῦ ἄνδρος προσκυνοῦντας.* Iddio l'aveva provvisto di cibo inviandogli miracolosamente Abacuc con legumi e pane. Questi portava quel cibo ai mietitori, e l'Angelo il prese pei capelli e il trasferì sulla fossa. In questa seconda condanna Daniele non si è finora veduto che interamente nudo. Ma

le particolarità che l'accompagnano sono da ponderarsi. In prima non è un Angelo, sibbene la mano divina che nel sarcofago di Brescia vedesi portare Abacucco pei capelli, cosa che si legge avvenuta in visione ad Ezechiele (VIII, 3), quando fu trasportato in Gerusalemme: *Et emissa similitudo manus apprehendit me in cincinno capitis mei, et elevavit me spiritus inter terram et caelum, et adduxit me in Ierusalem in visione Dei.* Nel sì rinomato sarcofago per le tre Persone divine l'intera persona di Dio stende la mano sul capo di Abacucco. In una sottil lamina di argento Abacucco si avvicina alla fossa poggiando sulle nuvole. Nel sacro testo si legge che Abacucco portava un vaso chiamato σκάφη da Teodozione ed *alveolus* dalla Volgata, nel quale aveva posto legumi cotti con zuppa di pane: ma nella scultura di Brescia or ora mentovata egli porta un pane e un pesce: in altro sarcofago reca nel vaso un delfino, e il pane è omesso: un vaso nella destra e un pesce nella sinistra ei porta sopra una secchia dei tempi Merovingi di recente scoperta; altrove è invece il solo pane che offre a Daniele; nella mentovata lamina egli ha nell'alveolo non più il pesce ma senza mistero il nome di Cristo. Singolare anche e degnissimo di considerazione si è il vedere Daniele orante stare in mezzo a due personaggi or barbati ora imberbi, e vestiti di tunica e di pallio, e talvolta con volume nella sinistra: in altri sarcofagi Abacucco manca, ma uno dei due personaggi tiene in mano la cesta di pani, l'altro il catino con due delfini, e glieli presentano, quasi che si trattasse della Moltiplicazione, e non fosse questi il Profeta, ma Cristo. Ad interpretare i reconditi sensi di questo artistico linguaggio bisogna che noi ricordiamo, ciò che si è dimostrato a suo luogo, il significato eucaristico e come sacrificio e come sacramento, che si cela nel pane e nel pesce della Moltiplicazione prodigiosa, ond'è che vedonsi ancora scambiati i pesci coi delfini in quella rappresentanza. Il Profeta messo nel lago di morte è invitato a mangiare di quel pane e di quel pesce e a confortarsi, poichè Iddio si è ricordato di lui e non ha abbandonato chi lo ama, come egli medesimo si esprime (XIV, 37): *Et ait Daniel: Recordatus es mei Deus, et non dereliquisti diligentes te.* Questo passo mette spontaneamente innanzi le profetiche parole del Salmo, attribuite dai SS. Padri a Cristo: *Non derelinques animam meam in inferno, nec dabis sanctum tuum videre corruptionem.* Di maniera che Daniele orante nel lago, mentre dall'un lato serve a noi di esempio, dall'altro è figura ed imagine di Cristo primogenito dei morti, che spera la sua risurrezione e merita a noi la nostra. Abacuc coi pani e col pesce simboleggia l'offerta eucaristica, mercè della quale è a noi promessa la risurrezione gloriosa *in novissimo die.* A Daniele non lieve conforto recano le sacre Scritture e la dottrina di Cristo personificate nei Profeti e negli uomini apostolici che l'assistono, e però con grande avvedutezza e intelligenza l'arte ha messo loro in mano il bacino dei pesci e il cestolino dei pani, che essi medesimi in cambio di Abacucco che ne è la figura porgono a Daniele perchè ne mangi e si sostenti. Quindi è che felicissima io reputo l'invenzione di colui, il quale, in luogo dei Profeti o degli uomini apostolici, ha messo Cristo medesimo accanto a Daniele, nel mentre che Abacucco a lui offre e pane e pesce, dimostrando con la presenza del Redentore il senso eucaristico di quel cibo che desta nell'animo la promessa di risurrezione. Perocchè Cristo è colui, scrive Ausonio (*Ephem.* 21 seqq.):

Contagia nostra
Qui tulit et diri passus ludibria leti
Esse iter aeternae docuit remeabile vitae,
Nec solam remeare animam, sed corpore toto
Caelestes intrare plagas et inane sepulcri
Arcanum vacuis adopertum linquere terris.

Trovasi questa composizione sopra un sarcofago di Arles, ove non può dubitarsi della persona di Cristo, perchè ivi medesimo coi suoi lunghi ed inanellati capelli rivedesi in atto di appoggiar la mano sulla spalla di Eva e parlarle.

CAPITOLO TREDICESIMO

GIONA

Quando noi ci mettiamo a considerare attentamente i particolari della storia di Giona, dice S. Cirillo di Gerusalemme, troviamo in essi assai grande evidenza di confronto con la istoria evangelica di Cristo (*Catech.* XIV, 17): Ἐξεταζόντων δὲ ἡμῶν τὴν κατὰ τὸν Ἰωνᾶν διήγησιν, πολλὴ τῆς ὁμοιότητός ἐστιν ἡ ἐνέργεια. E veramente: Cristo medesimo ce ne diede un saggio, allorchè affermò che Giona era suo tipo (Matth. XII, 40): perocchè, come Giona stette tre giorni e tre notti nel ventre del mostro marino, così egli starebbe nel cuore della terra tre giorni e tre notti: Ὥσπερ γὰρ ἦν Ἰωνᾶς ἐν τῇ κοιλίᾳ τοῦ κήτους τρεῖς ἡμέρας καὶ τρεῖς νύκτας· οὕτως ἔσται ὁ υἱος τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ καρδίᾳ τῆς γῆς τρεῖς ἡμέρας καὶ τρεῖς νύκτας. Giona quindi divenne simbolo di risurrezione. L'istorica rappresentanza di questo *imitator dominicae mortis et temporis*, come a ragione il chiama S. Ilario (*in* Ps. LXVIII, 5), si suole comporre di quattro scene. La prima è quando è gittato in bocca del pistrice: la seconda allorchè è dal pistrice vomitato sul lido; la terza quando riposa all'ombra della pergola; e la quarta dove siede allo scoperto, e non più all'ombra della cucuzza che si è inaridita. Queste non si trovano sempre insieme unite, ma spesso Giona è figurato solo in riposo all'ombra della cucuzza, ed è talvolta, sebbene assai di rado, dipinto solo quando è gittato al pistrice. Le due ultime scene trovansi compenetrate allorchè Giona siede sotto la pergola tuttavia coperta di foglie della pianta: nè le due prime si devono altrimenti considerare, se vedesi la nave e il mostro presso al luogo ove Giona riposa sotto la cucuzza. Notevolissima è la colomba, simbolo della pace, che in certi marmi si vede scolpita presso di Giona, o sopra un ramo della pianta che gli fa ombra, in quella guisa medesima che si vede aggiunta alle tombe dei trapassati. Dal quale opportuno confronto noi rileviamo che la pace augurata ai fedeli sulle loro sepolture è l'eterna, che involge la beata resurrezione.

Giona *puppe cadens* (Sedul. I, 176), sia che sembri gittarsi spontaneo, sia che vedasi esser gittato dai marinai, è sempre nudo; però di rado esce vestito dalla bocca del pistrice, e di rado anche

giace involto nella tunica e nel pallio: talvolta è un pallio soltanto che il copre a mezzo; tal altra è in sola tunica esomide, ovvero ha intorno ai fianchi un perizoma. Quando il mostro il vomita sulla riva, egli esce dalle sue fauci avendo le braccia aperte da orante; ma d'ordinario stende innanzi le mani verso la terra, o la roccia, o una torre, che si vede fabbricata sul lido. Unica è la volta che si rappresenta stante in piedi e con le braccia aperte da orante, mentre appare tuttavia nelle acque il mostro che l'ha vomitato: comunemente giace sotto la pergola, ed or è supino, or si appoggia sollevatosi alquanto sul gomito sinistro, ed ha la destra sul capo. In un singolar sarcofago di Arles appare Cristo a Giona sulle nuvole, e gli parla (cap. IV, 9-11). Ma stando il Profeta sotto la pergola tuttavia verde, questa apparizione vi è figurata per prolessi. La mano che suole aver Giona in capo, quantunque si giudichi esser gesto di chi pensa ad alcuna cosa che il rattrista, pare che sia nondimeno il comun delle volte gesto di riposo. Quando Giona siede sul sasso, porta talvolta la mano al mento che è segno di raccoglimento e di tristezza, e forse una volta in una pittura a metà conservata egli è figurato in atto di stendere la destra, indicando Ninive che non vede ancor distrutta. Finalmente l'istoria di Giona fu tanto ripetuta nei cimiteri, che a rivocarla in mente bastò ai pittori dipingere o il solo Giona sdraiato sulla terra, o il solo pistrice, ovvero la sola pianta di cucuzza, sulla quale poggia una colomba. La virtù di Dio, ἡ δυνάμις τοῦ Θεοῦ (Cyrill. *Catech.* XIV, 18) nella seconda scena suol essere rappresentata da un Angelo, che tocca il mostro con la croce, la quale tiene il luogo della verga simbolo della virtù di Dio, e ciò vuol dire che Iddio comandò al pistrice che vomitasse Giona

FINE DEL LIBRO QUINTO

LIBRO SESTO

TIPI DEL NUOVO TESTAMENTO

CAPITOLO PRIMO

PROSOPOGRAFIA DELLA VERGINE E ANNUNZIAZIONE

Nel Testamento nuovo trovasi ancora un senso occulto, che equivale ad una profezia dell'avvenire, secondo gl'insegnamenti dei SS. Padri e le dichiarazioni dei teologi e dei dottori, e però le pitture e sculture che rappresentano la storia evangelica, non sono da considerarsi soltanto come adempimento delle profetiche predizioni, ma come tipi del futuro. Così, per esempio, nella morte e risurrezione di Cristo si avvera la redenzione promessa, e si prefigura la nostra risurrezione, che coll'adempimento della passione e della risurrezione del Signore ci si fa sperare. *Transitus quidem de morte ad vitam*, dice l'autore del trattato *De celebr. Paschae (in app. opp. Hieronymi) in illa passione Domini et resurrectione sacratus est.* Il battesimo di Cristo fu tipo e figura del nostro, scrive S. Ilario (*in* MATTH. II, 6): *Ut ex eis quae consummabantur in Christo cognosceremus, post aquae lavacrum, et de caelestibus portis sanctum in nos Spiritum involare, et paternae vocis adoptione Dei filios fieri: cum ita dispositi in nos sacramenti imaginem ipsis rerum effectibus veritas praefiguraverit.* Cesso di diffondermi in prove ulteriori, le quali saranno allegate di poi a ciascun mistero della vita di Cristo.

Il primo luogo diasi a quella Vergine che, come rosa nata dalle spine, venne dalla stirpe di Eva, Vergin novella, affin di espiare, dice Sedulio (*Carm.* II, 31), il delitto della vergine antica:

Virginis antiquae facinus nova Virgo piaret.

Questa è quella Vergine rivelata ad Isaia e da lui preconizzata alla casa di David; questa è quella Vergine madre del predatore simboleggiata dalla Profetessa, che dà alla luce un figlio il quale si appella fa spoglia e preda, prefigurando colui che spogliar doveva delle sue prede l'avversario comune dell'umana stirpe.

Non cerchiamo quali fossero le sembianze della Vergine, le quali S. Agostino, al pari di noi, confessò che s'ignoravano. Nondimeno Epifanio monaco afferma, che nelle forme e nel colore del volto ella rassomigliava al figlio: non aveva una faccia rotonda, ma alquanto oblonga, e di una tal tinta vermiglia che la rendeva venerabile, dolce e benigna (EPIPH. *opp.* ed. DRESSEL, pag. 29). I Padri del Sinodo orientale aggiungono che il colore del

volto era tendente al bruno come quello del grano. Le quali idee tutte essi attestano di ricavare dagli antichi (vedi la pag. 114, ed. COMBEFIS, *Manip.*), cioè, siccome appar manifesto, da scrittori non dissimili da Andrea Cretense (*ap.* BOISSONADE, *Anecd. gr.* IV. pag. 473), il quale toglie ciò che scrive dalle pitture di Oriente riputate acheropite antichissime e veri ritratti.

La Vergine si è generalmente rappresentata in due modi, e come *ἀειπάρθενος*, quale la predisse Isaia; e come *παρθενομήτωρ, ὡς καὶ θεοτόκος* (ATHANAS. *opp.* vol. II, pag. 37), quale il profeta medesimo (VIII, 1) ce la simboleggiò nella profetessa madre dell'Emmanuele, che fa spoglia e preda. I mezzi adoperati dall'arte per fissare ambedue i tipi, ci sono stati rivelati nella rappresentanza di un vetro cimiteriale e di una scultura, dove fuor di ogni ambage riconosciamo la Vergine, e non al sembiante, nè al vestito, e neanche all'atteggiamento di orante, che sono sì comuni, ma dall'averle sagacemente il pittore dipinto accanto il profeta Isaia, che in estasi assorto la contempla, e verso di lei stende la destra in segno di attonito, e parla. Questo concetto medesimo che vediamo accennato dal pittore romano, fu poi assai lodevolmente espresso da quello scultore di Arles, il quale imaginò la Vergine orante e separatamente in altra nicchia pose il Profeta, il quale a lei rivolto legge nel gran volume, ciò che Iddio ha voluto vi scrivesse, il nome predetto del figlio della profetessa in fede della liberazione di Gerusalemme. Ma quando l'arte ha voluto esprimere il concetto che si legge in Isaia (IX, 6): *Parvulus natus est nobis, et filius datus est nobis,* questa si è rivolta ad altro ripiego. Ha rappresentato il Bambino in braccio ovvero in grembo alla Madre, e il Profeta che le sta davanti in atto di pronunziare le profetiche parole, tenendo in mano il volume nel quale le ha scritte. Però ha fatto ancora di più, e a significare l'altra profezia della venuta dei Magi, che si legge al capo LX, gli è bastato mettere in alto l'astro, simbolo della luce che deve dissipare le tenebre della Galilea, o sia della Gentilità, e spargere splendidi raggi sopra Gerusalemme, o sia sopra gli Ebrei, secondochè anche Balaam aveva più particolarmente predetto.

Questo gruppo della Vergine col figlio, che la tradizione attribuisce a S. Luca, forse perchè questo Evangelista ne somministrò limpido il concetto, non rappresenta una storia nè una parte di essa, ma la profezia per l'annunzio dell'Angelo avveratasi in Maria, mercè della quale colui che è nel seno del Padre, è ancora nel seno e nelle braccia della Madre (GREG. NEOC. *Homil.* III, pag. 26): *ἀπεσταλη ὁ Γαβριὴλ κηρύσσων τὸν ἐν κόλποις τοῦ πατέρος, καὶ ἐν ἀγκάλαις τῆς μητέρος.*

Il tipo della Vergine orante di prospetto che ha in grembo il Bambino parimente rivolto di fronte è ancor più ideale, e se ne ha forse il primo esempio in una tarda pittura del cimitero Ostriano. I Greci, come dimostra la Nicopea, hanno figurato questo gruppo in guisa, che la Vergine tenga colle sue mani il Bambino in grembo sedente, e non è che assai tardi, nelle imagini impresse sulle monete bizantine del decimo e undecimo secolo, che si rappresenta il busto del Bambino dentro una gloria che la Madre sostiene con le sue mani. In una piastrellina d'oro, che io posseggo, la Vergine Madre ha in seno l'intera figura di Cristo sedente entro il predetto nembo di gloria.

Varii sono i modi di figurar la Vergine teofora, quando si tratta della scena, ove i Magi offrono i doni. Ella è messa di profilo, raramente di prospetto, e tiensi in grembo il Bambino sempre ai Magi rivolto, tranne nel rarissimo caso in cui lo ha involto nelle fasce e sulle braccia, e quando siede la Vergine col Bambino in seno, ed è posta in mezzo ai Magi e ai pastori.

Le Madonne con le mani elevate ma non di prospetto e solitarie, parmi derivino dalla scena del Calvario, ovvero dell'Ascensione, ove si vede la Vergine in atto di elevare ambedue le mani da un lato, come nel codice di Zagba, nel cimitero di S. Valentino, nella chiesa sotterranea di S. Clemente;

ma la Vergine addolorata suole tenerle incrociate e dimesse in segno di estremo cordoglio, di che abbiamo più esempii sulle fiaschette di Monza. L'abito esteriore della Vergine è talvolta assai ricco ed ornato, ma d'ordinario è semplice; il suo manto, che in qualche monumento scorgesi affibbiato sul petto, l'involge comunemente e anche le ammanta il capo. Il prete Cirineo vide la Vergine in sembianza di una donna di venerabile aspetto che vestiva di porpora (presso Mosco, *Lim.* cap. 46): *γυναῖκά τινα σεμνοπρεπῆ καὶ πορφυροφόρον*: nè altrimenti apparve a Giorgio rinchiuso, che la vide in atto di gittarsi in ginocchio davanti al suo figlio (id. c. 50): *γυνή τις πορφύραν ἠμφιεσμένη*. Ciò dimostra che questo colore davasi d'ordinario alle sue vesti.

Dai tipi delle Madonne solitarie oranti, *ἀειπάρθενοι*, ovvero col Bambino, *παρθενομήτορες*, a sè rivolte, ovvero ai Magi, e da quelle che abbiam dette Addolorate, passiamo alla istoria della sua vita, e in primo luogo ponderiamo come si è espressa l'Annunziazione. Alcune pie leggende che assai di buon'ora diffuse in Oriente vi furono in buona fede accolte anche da alcuni scrittori di nome, non trovarono ostacolo per essere introdotte nelle opere d'arte. Ma in Occidente le pitture cimiteriali che segnano la prima epoca della iconografia cristiana, non ce ne hanno dato finora esempii. L'Annunziazione della Vergine che vedesi in una pittura del cimitero di Callisto, è appunto uno dei soggetti che difficilmente si trovano scevri di qualche particolare introdottovi dalle narrazioni apocrife. La Vergine è assisa su di una sedia propria delle matrone, che dicevasi *cathedra*, ed ha spalliera e gli appoggi laterali come bracciuoli. Essa è in umile atteggiamento cogli occhi fissi al suolo: l'Angelo che è nelle sembianze di un giovane d'aria seria e grave, le parla stendendo l'indice della destra, quasi accenni che concepirà per l'assenso. Questo concepire per l'assenso dato, suole dai SS. Padri esprimersi colla locuzione, concepire per l'udito, *aure concipere*. E però S. Gregorio di Neocesarea scrive, che lo Spirito Santo entrò nel tempio intemerato della Vergine per l'udito (*Or.* II, pag. 20): *διὰ τῆς ἀκοῆς εἰςῆλθεν τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον εἰς τὸν ἀμίαντον ναὸν τῆς παρθένου*, e nell'orazione terza (pag. 27) introduce Iddio che istruisce l'Angelo come debba comportarsi con Maria, e fra le altre cose gli dice: « Tu parla alle orecchie di quest'arca viva, e mi prepara l'ingresso per esse »: *λάλησον εἰς τὰ ὦτα τῆς λογικῆς κιβωτοῦ, ἑτοίμασαί μοι τῆς ἀκοῆς τὰς εἰσόδους*. E appresso (pag. 28) « Iddio, dice il Santo, promette di entrare in Maria per l'udito »: *εἴσοδον δὶ ἀκοῆς ὑποσχνεῖται*. Di questo linguaggio medesimo si è servito Teodoto di Ancira (*Hom. IV. in S. Deiparam et Simeonem*, cap. 2), quando alludendo alla Vergine profetessa, che partorisce l'Emmanuele (Is. VIII, 3), scrive, Maria la profetessa concepì per l'udito il Dio vivente: *Δι' ἀκοῆς συνέλαβεν ἡ Μαρία ἡ προφῆτις θεὸν ζῶντα*. E S. Proclo, quando volendo dimostrare che Maria fu Vergine dopo il parto, scrive che l'Emmanuele così era uscito dall'utero, come era entrato per l'udito (*laud. Mariae*, pag. 314): *ὁ Ἐμμανουήλ... οὕτως ἐκ μήτρας προῆλθεν, ὡς δι' ἀκοῆς εἰςῆλθεν*. E nella orazione III (*in Nativ. Domini*, pag. 332) arditamente afferma, che il Verbo entrò di un salto nell'utero della Vergine per l'udito: *ὁ δὲ λόγος δὶ ἀκοῆς εἰςεπήδα*. I SS. Padri della Chiesa latina ritengono la medesima allegoria: basterà per tutti citare Ennodio che nel libro I, carme XIX, *de Sancta Maria* scrive:

Cum sola Virgo degeret
Concepit aure filium.

Gli Ebrei quando voglion significare che alcuno acconsente, si esprimono con dire, piega l'orecchio: la locuzione è questa: הטה אזן, *κλίνειν τὸ οὖς* (IER. VII, 24, 26; XI, 8; XVII, 23; XXXIV, 14); e però nel Salmo XLIV si legge: *ἄκουσον, θύγατερ, καὶ ἴδε, καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου*, *audi, filia, et vide, et inclina aurem tuam*, alle quali parole allude fuor di dubbio S. Gregorio nei luoghi citati. Sogliono ancora i SS. Padri ricordare l'assenso dato da Eva al serpente, che fu causa di rovina, e trovar quindi una ragione di convenienza per l'assenso riparatore

da Dio dimandato alla Vergine: imperocchè così argomenta S. Zenone (1, *Tract.* XIII, 10): Come il demonio entrando in Eva per l'orecchio colla persuasione le recò la morte, così Cristo entrando in Maria per l'orecchio schianta tutti i vizi del cuore, e cura la ferita nella donna nascendo da una Vergine: *Quia suasione per aurem irrepens diabolus Evam vulnerans interemerat, per aurem intrans Christus in Mariam, universa cordis desecat vitia, vulnusque mulieris, dum de Virgine nascit, curat.*

L'Annunziazione dell'Angelo, com'è narrata da S. Luca, non ci fa sapere altro che l'ingresso dell'Angelo in quella casa, ov'era la Vergine Maria, e il colloquio che ebbe con Essa per manifestarle la divina volontà. Se quindi il pittore della volta cimiteriale predetta ha figurata la Vergine in atto di sedere in cattedra, qual dubbio che non abbia ciò fatto per dimostrarne la dignità?

Il momento scelto da lui è quando la Vergine non avendo alcun lavoro per le mani, siede solitaria e contempla colla mente elevata in Dio. Questo tipo di posatezza e di stabilità dell'animo era assai opportuno e convenientissimo al mistero di che si tratta. Non vorrei quindi veder seguite le pie leggende che le pongono in mano la rocca e la lana di porpora, ovvero la pongono ad attingere acqua da una fontana, nell'atto che l'Angelo la saluta. Del resto, la Vergine che fila la lana, comincia ad essere rappresentata fra noi per tempo, avendosene esempio in un sarcofago di Ravenna, nel musaico di S. Maria Maggiore, in una fiaschetta di Monza, sugli avorii della cattedra di S. Massimiano, in altro avorio appartenente alla chiesa di Milano, nelle miniature del codice siriaco di Zagba, nel musaico messo da Leone III nella basilica dei SS. Nereo ed Achilleo ed altrove. Si vede poi attingere alla fontana sulla coperta evangeliaria di Milano, in un avorio che fu già dell'Abazia di Xanten, e in altri intagli d'epoca più bassa.

Noi non considereremo in questo luogo se non i misteri predetti dai Profeti, e però omesse le quistioni intorno al tempo nel quale la Vergine andò a coabitare collo sposo, la visita alla cognata, il suo ritorno, allorchè apparve gravida agli occhi di Giuseppe, la prova dell'acqua insinuata dalle leggende (1), il sogno di Giuseppe descritto dal sacro testo, e il viaggio a Betlemme: diremo delle pitture e sculture che rappresentano la natività di Cristo. Questo mistero non si era veduto finora dipinto nei cimiteri e neanche nei vetri: ma non ha guari è apparso in pittura presso il cimitero di Callisto: si era però trovato scolpito sopra alquanti sarcofagi del secolo quarto.

(1) A questa prova dell'acqua si deve riferire una greca pittura interpretata, quasi fosse una scena di vita comune, dall'editore (*Univ. Pittor.* tom. 40, *Grèce moderne*, pl. 31. *peinture reprèsentant un repas*). Ivi è la Vergine sedente incontro allo sposo presso la tavola. Essa ha in mano il calice, lo sposo un gotto: nel tondo della scena è un angelo che elevando un dito al cielo, personifica la rivelazione del mistero.

CAPITOLO SECONDO

NATIVITÀ, VISITA DEI PASTORI, PROSOPOGRAFIA DI S. GIUSEPPE, OFFERTA DEI MAGI, STRAGE DEI BAMBINI DI BETLEMME

Nell'evangelo di S. Luca si legge, che Maria non partorì il celeste Bambino nell'albergo, perchè non vi si trovò posto per lei e per lo sposo: però come ebbe partorito il figliuolo lo involse in pannilini e l'adagiò in una mangiatoia. Era questa verosimilmente non lungi dal luogo ove fu di mestieri alla Santa Famiglia passare quei giorni: ma se quel luogo, dove ricoverò, fosse una grotta, il sacro testo nol dice: la sola tradizione è quella che cel fa sapere, tradizione accolta dalla Chiesa, nota S. Anastasio Sinaita nell'Odego, al pari di quella che insegna Maria essere rimasta Vergine anche dopo il parto: *Τινὰς παραδόσεις καὶ ἀγράφως παρέλαβεν ἡ Ἐκκλησία, οἷον ὅτι παρθένος ἔμεινε μετὰ τόκον ἡ Θεοτόκος, καὶ ὅτι ἐν σπηλαίῳ ἔτεκε.* I SS. Padri ne parlano di fatti come si suol parlare di cosa che è ammessa da tutti. Fra essi è degno di citarsi S. Giustino (*Dial. contr.* Tryph.): *Ἐπειδὴ Ἰωσὴφ οὐκ εἶχεν ἐν τῇ κώμῃ ἐκείνῃ ποῦ καταλῦσαι, ἐν σπηλαίῳ τινὶ συνεγγὺς τῆς κώμης κατέλυσε, καὶ τότε αὐτῶν ὄντων ἐκεῖ, ἐτετόκει ἡ Μαρία τὸν Χριστὸν καὶ ἐν φάτνῃ αὐτὸν ἐτεθείκει.* E ricorderò il testo di S. Gregorio Taumaturgo (*De annunt.*) citato di sopra: « Cristo è in cielo nel seno del Padre, e nella spelonca in braccio alla madre »; *ἐν οὐράνῳ ἐν κόλπῳ τοῦ πατέρος, ἐν σπηλαίῳ ἐν ἀγκάλαις μητέρος.* Il qual concetto ripete nel sermone III (pag. 26): *ἀπεστάλη ὁ Γαβριὴλ δεικνὺς τὸν ἐν θρόνῳ καὶ ἐν σπηλαίῳ.* E S. Basilio di Seleucia (*Orat.* XXXIX, pag. 217): *ἐν σπηλαίῳ καταγόμενος καὶ δι' ἀστέρος μηνυόμενος.* Ai tempi di Epifanio Jeromonaco, il quale scriveva verso l'830 dell'era volgare, si mostravano in Betlemme due spelonche contigue (Epiph. *opera*, pag. 4, ed. Dres.), nella prima delle quali, che era ad oriente, dicevasi la Vergine aver partorito; nell'altra, che era a ponente, essere stata la greppia ove adagiò il testè nato fanciullo; e aggiugne che questi avvenimenti vedevansi dipinti in quella spelonca. L'arte che suol rappresentare all'aperto ciò che avviene in un luogo chiuso, ha figurato costantemente la mangiatoia, *φάτνη*, che è quel particolar luogo della stalla dove si dà il fieno e la biada ai giumenti, ed è dai Latini per sineddoche detto *praesepe:* ma l'ha figurata coperta da una tettoia in quella maniera che suol essere, quando la mangiatoia è veramente addossata ad una parete a cielo aperto. Può essere anche che

abbiano voluto esprimere l'idea di δῶμα, che in Palestina significa anche tetto, e S. Matteo avverte, che i Magi entrarono sotto il tetto, ove trovarono il Fanciullo colla Madre. Il Bambino in fasce giace nella greppia, la Madre è dal lato destro in disparte e siede sopra un ruvido sasso, al quale si appoggia colla sinistra, non essendosi espressa quasi mai in atto di guardare il Fanciullo, ma guarda all'opposta parte, ed è velata, e sembra assorta in contemplazione. Giuseppe nei monumenti primitivi è omesso, e invece vi si vede un pastore che eleva la destra in segno di stupore e di gioia, e talvolta due sono i pastori, che stanno intorno alla greppia, e fanno le maraviglie ed esprimono la gioia, stando la Vergine involta nel suo manto e in disparte. Scrive Prudenzio nel Dittocheo (XXVIII), parlando dei pastori:

Inveniunt tectum pannis; praesepe iacenti
Cuna erat; exultant alacres et numen adorant.

Non si può confondere il pastore con Giuseppe, che non si figurò mai in abito pastorale, καλαύροπα φέροντα, cioè col pedo o bastone ricurvo, propria e caratteristica insegna della vita campestre, come ho dimostrato altra volta (*Diss. arch.* volume II, pagg. 13, 14. Vedi ora la Teorica). Aggiungerò a conferma l'opportuno confronto di questa scena con quella dei due gemelli allattati dalla lupa nel medaglione dei tempi di Costantino (Cohen, *Descr. des monu.* t. VI, pl. IV; Regin. Stuart. Poole, *Catalogue of roman Medall. in the Brit. Mus.* 1874, pl. LVIII), ove si vede l'idea medesima dei due contadini coll'esomide e il *pedum*, che stupiscono stando a destra e a sinistra della grotta, sotto alla quale la lupa allatta i due gemelli. Era tradizione che i pastori ai quali fu dato l'annunzio dall'Angelo fossero tre e se ne recitavano i nomi. Tre di fatti se ne vedono rappresentati sulle borraccette di Monza. Nel luogo della loro chiamata che dicevasi la torre di Ader ossia torre del gregge ad un miglio da Betlemme fu edificata una chiesa nella quale si vedevano i loro monumenti ai tempi di Adelmanno (*De locis sanctis*, cap. 8): *Porro ad orientem in turre Ader idest gregis mille passus a civitate Bethlehem sacrata est ecclesia trium pastorum divinae nativitatis consciorum monumenta continens.* Compiono in fine la scena due animali, un bue e un asino, ambedue per l'ordinario a piè della greppia, la quale aggiunta vi è stata fatta dacchè si applicarono alla natività di Cristo due luoghi del sacro testo, l'uno di Abacuc (III, 2) secondo la versione dei Settanta e l'interpretazione di alcuni antichi scrittori, e l'altro di Isaia (I, 3) mettendoli a confronto fra loro. Il testo ebraico di Abacuc, come oggi si legge, dice: בקרב שָׁנים חיהו cioè, *in medio annorum vivifica illud.* Parlasi in quel cantico del Messia, la cui venuta è sospirata dal profeta: e i Settanta sia che leggessero le due ultime parole invece שנים חיים o piuttosto שְׁנָתַיִם חיים, *duarum vitarum*, δύο ζωῶν, supplendo dal contesto il verbo γνωσθήσῃ, *cognosceris*, ovvero שְׁנַיִם חיהו *duorum vivifica illud* e supplissero חיים *vitarum* a fin di spiegare lo שְׁנַיִם, *duarum;* sia che il חיים abbiano spiegato ζώων, *vitarum*, e non ζωῶν, *animalium*, come l'hanno inteso i Padri greci più antichi e gli autori delle antiche versioni latine, il certo è, che la loro interpretazione, ЄN MЄCΩ ΔΥΩ ZΩΩN, diè motivo di pensare che Abacucco avesse parlato di due animali, presenti alla natività di Cristo. Che questi due animali fossero il bue e l'asino, gli antichi l'arguirono dal luogo citato d'Isaia, ove dice: *Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui, Israel autem me non cognovit;* e tanto più perchè questi due animali parvero simbolo dei due popoli, l'ebreo e il gentile: *duo prophetica illa iumenta duorum videlicet populorum*, parla S. Crisologo (*Serm.* 159), *typum figuramque gestantia,* che in persona dei pastori e dei Magi avrebbero riconosciuto e adorato Cristo. Ed è forse questa l'origine del rito antichissimo dei Greci che celebrano insieme la natività e l'arrivo dei Magi. Quindi si è usato nelle sculture dei sarcofagi di congiungere insieme coi pastori attorno alla greppia dov'è il bambino, i Magi preceduti dalla stella che arrivano coi doni, mentre storicamente sappiamo che i soli pastori trovarono il bambino nel presepe, *invenerunt Mariam et Ioseph et infantem positum in praesepio.* Ma perchè la Vergine sola, e non vi è quasi mai Giuseppe,

che ogni convenienza vorrebbe vi fosse espresso, quand'anche non l'avesse asserito formalmente l'Evangelista? Io, se debbo dare il mio avviso, non vedo altra ragione che l'intento d'inculcare che quel fanciullo non ha altro padre se non il celeste; la madre sì, e nondimeno ancor vergine: però se non la figurano distesa e giacente sopra un materasso, come hanno quasi sempre praticato di poi, ma sedente sopra duro sasso e altrove rivolta, ciò fanno a fin di mostrare che non v'è mestieri di alcun umano concorso, perchè il bambino sia riconosciuto ed adorato. Non ignoravano di certo la così detta estetica gli artisti d'allora, e quanto partito avrebbero potuto trarre in questa composizione dall'espressione di amore in una madre, che vede un figlio tanto onorato e visitato, perfino dai Magi venuti di Oriente; e così di fatto vedesi questa scena espressa più volte quale la troviamo anche descritta da S. Ambrogio (*Serm.* I *de nativ. al.* S. Maximi, *Taurin.* XXX), dove dice che Maria riscalda al seno il figlio e lo porge ai Magi perchè l'adorino: *Mater eum Maria sinu circumfovet... eum adorandum Magis ingerit.* Quindi pare a me che essendosi l'arte proposta di rappresentare la *θεοφάνια*, cioè l'apparizione di Dio in carne nel mondo, che anche *τὰ ἐπιφάνεια* si disse, che val quanto dire, come l'intende il Crisostomo (*in* II ad Timoth. tom. IX, pag. 373), il venir di sopra e lo spuntar dall'alto *τὸ ἐπάνω φαίνεσθαι, καὶ ἄνωθεν ἀνατέλλειν*: ciò essa avendo in mira, io dico, imaginò lodevolmente il bambino solo nella culla, insinuando così agli spettatori che dovessero richiamare le profezie che attestavano la sua divinità e la sua manifestazione agli uomini in carne mortale: *οἱ τῶν παρ' Ἑβραίοις προφητῶν*, parla Eusebio di Cesarea (*Demonstr. evang.* III, pag. 57), *περὶ τῆς κατ' αὐτὸν θεολογίας διδασκαλίας καὶ περὶ τῆς εἰς ἀνθρώπους ἐπιφανείας αὐτοῦ προῤῥήσεις*. La madre se vi è figurata nel modo predetto sta ivi solo per avvertire che quel bambino è figlio di una vergine, ma essa nol presenta all'adorazione, però lascia che il figlio, che è Dio, illumini e attragga a sè il mondo, appaia Dio ed uomo agli Ebrei e ai Gentili.

Questo concetto dell'antichità ci si offre chiaramente a riconoscere nel musaico di S. Maria Maggiore (Tav. 213), dove Gesù all'appressarsi dei Magi vedesi collocato in trono, stando la Vergine madre assisa separatamente da un lato e la nutrice o *gerula* dall'altro lato di esso.

La scena isolata ove i tre Magi tripudiano a veder la stella, e l'uno all'altro l'addita, è rappresentata di rado. Non hanno essi allora in mano i doni, e sol si apprende che riconoscono essere quello l'astro predetto da Balaam. Qual che si fosse il numero di questi Magi, tre soltanto se ne sogliono rappresentare, a motivo forse delle tre qualità di donativi ricordati dall'Evangelista. Rari sono i monumenti ove se ne contino quattro o sei: ma l'uso di rappresentarne tre non è certamente cominciato dai tempi di S. Leone I, come pretende il Thilo, essendo di tanto più vetusti i dipinti e le sculture cimiteriali che in tal numero li rappresentano. Il loro abito è quale suole esser quello degli Asiatici nei romani monumenti, scarpe, anassiridi, tunica succinta e immanicata, clamide affibbiata sul petto, pileo ricurvo, ma in occidente non portano mai corona. Sono giovani, ma talvolta se ne vede qualcuno barbato: vengono più di una volta coi loro cameli, ovvero cavalli, e portano nei bacini l'oro, l'incenso e la mirra lavorati in varie figure: l'oro in forma di corona e di vasi o di verghe, l'incenso e la mirra a guisa di pallottole o di quadrata ovvero di conica forma: talvolta per la mirra si vedono figurati due uccelli. La quale singolarità che conta più di un esempio nei sarcofagi mi pareva che si potesse spiegare col supposto che vi fosse costume d'impastare la mirra dandole queste forme di uccelli: ma poi mi sono imbattuto in un testo che dà alla mirra, offerta dai Magi, il nome speciale di *myrrha trocletes* (*Coll. Pisaur.* tom. VI, pag. 251):

Thus Deo myrrham trocleten humando
Bracteas regi chryseas tulere
Dum colunt unum meminere trino
Tres dare terna.

E cercando questa *myrrha trocletes* ho trovato essere detta dai Greci *σμύρνα τρωγλῖτις* e che il *τρωγλίτης* nel Lessico di Filostrato scritto da Manuello Moscopulo si dice essere il passero: *στρουθὸς δὲ κυρίως ὁ λεγόμενος τρωγλίτης*, restando tuttavia incerto perchè a tal sorta di mirra si desse l'appellativo di passero, se non fu per avventura che o naturalmente o per arte le gocce di mirra imitassero la forma di quel volatile.

In un avorio di Milano (Tav. 455) l'incenso è offerto in un corno, il che può essersi fatto alla orientale, presso i quali il corno dinotava forza, potenza e splendore, onde anche Giobbe denominò una delle sue tre figlie *cornu stibii* (XLII, 14), e qui l'incenso allude, secondo la dottrina dei Padri, alla natura divina i cui attributi sono la forza, la potenza e la luce inaccessibile all'uomo. Uno dei Magi suole additare la stella, che si vede rifulgere sul capo del bambino. Questa stella è simbolo di Cristo, anzi è Cristo medesimo, secondo i SS. Padri, apparso loro sotto le sembianze di una stella. Però talvolta porta inscritto il monogramma. S. Ambrogio scrive (*in* Luc. lib. II, cap. 2): *Secundum incarnationis mysterium Christus est stella. Orietur enim stella ex Iacob et exurget homo ex Israel... ipse est stella splendida et matutina; sua igitur ipse luce se signat.* E Prudenzio fa dire ai Magi che non videro una stella, sibbene il fanciullo divino percorrere la regione celeste (*Apotheosis*, vv. 813, 814):

Vidimus hunc, aiunt, puerum per sidera ferri
Et super antiquos signorum ardescere tractus.

Ella simboleggiava il Verbo incarnato, la cui divinità impugnando gli Ariani, venne in mente allo scultore del celebre sarcofago di Laterano di triplicarla in attestazione del dogma che il Verbo era Dio, il quale è uno nella sostanza, trino nelle persone

In qualche marmo (vedi p. e. Tav. 398, 7) si vedono espressi i Magi davanti ad Erode e ancor ivi uno di essi addita la stella; il che, come ho avvertito nel libro precedente, deve spiegarsi per ipotiposi delle parole: *vidimus stellam eius.* Hanno essi talvolta nelle mani il bastone, simbolo del viaggio, il quale poichè a loro solo conviene e non ai tre giovani Ebrei, poco avveduti dimostra quei moderni interpreti, che hanno detto essere essi i tre giovani Ebrei davanti a Nabucco. Vero è però, che tal composizione si è talvolta per analogia accomodata dall'arte ad esprimere i tre giovani che negano di adorare la statua loro proposta da Nabucco: ma non potrebbe in tal caso trovarsi un senso ragionevole al bastone viatorio, quantunque si possa dire, che coll'additare la stella confessano il Dio dei cieli che essi adorano.

La Vergine che riceve i Magi si rappresenta per l'ordinario col bambino in grembo, la qual idea fu antichissima, perchè si legge anche nell'apocrifo libro *De Nativitate Mariae* (cap. XVI), che i Magi, *ingressi domum, invenerunt infantem Iesu sedentem in sinu Mariae.* A Sisto III piacque, come ho notato di sopra, di rappresentare il bambino sedente in ampio trono e la Vergine assisa accanto al trono a sinistra. Lo sposo Giuseppe vi è omesso, non facendone menzione il Vangelo, che invece il nomina colla Vergine e col bambino nella grotta all'arrivo dei pastori; ma quando vi è figurato, il pongono quasi sempre dietro alla sedia della Vergine, dove i moderni interpreti si erano imaginato che fosse lo Spirito Santo.

Non è senza qualche importanza la questione del luogo, dove i Magi adorarono il Signore, se nella grotta, ovvero in casa dove si fosse di poi allogata la Vergine. Ho già notato che il vocabolo *δῶμα* significa qualunque luogo di dimora, ma qui nel testo di S. Matteo si legge che i Magi entrarono nell'*οἰκία* (II, 11): *καὶ ἐλθόντες εἰς τὴν οἰκίαν*. Teodoto di Ancira (*Hom.* IV, 12, ed. MIGNE, *Patr. Gr.* tom. 77) distingue gli Angeli che adorano al presepe, da Simeone ed Anna che nel tempio, e dai Magi che adorano in Betlemme: *προσκυνησάτωσαν πρῶτοι οἱ ἐπὶ φάτνης· Συμεὼν δὲ καὶ Ἄννα δευτερεύει ἐν τῷ ναῷ· μάγοι δὲ μετέπειτα ἐν Βηθλεέμ*: ma che questo Betlem è per lui un

equivalente della spelonca, si deduce dalla Omelia V, ove dice al capo 13: *Magi stellam, quae in Bethlehem est, conspicantur, simulque in spelunca collecti munerantur.* Gli antichi distinsero la grotta dov'era la mangiatoia, nella quale la Vergine adagiò il Bambino, da quella dove Maria e Giuseppe abitarono; delle quali due grotte l'una all'altra contigua parla fra gli altri Epifanio monaco nel luogo citato di sopra. Fatta questa distinzione ci sarà facile intendere anche S. Girolamo, il quale scrive (*Ep.* 18, *ad* Marcellum): *Bethlehem, ecce in hoc parvo terrae foramine caelorum conditor natus est, hic involutus pannis, hic visus a pastoribus, hic demonstratus a stella, hic adoratus a Magis.*

Do luogo alla rappresentanza della strage dei fanciulli ordinata da Erode, che si vede espressa in un sarcofago di Arles, perocchè da S. Matteo (II, 17, 18) a questo riguardo si citano le profetiche parole di Geremia (XXXI, 15): *Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus multus, Rachel plorans filios suos, et noluit consolari quia non sunt:* il che storicamente avvenne quando per Rama furono trascinati in servitù i Beniamiti e gli Efraimiti. L'artefice del sarcofago suddetto ha figurato un satellite e un ministro di Erode che vanno da Erode portando due fanciulli, e si vedono seguiti per tutto da una madre la quale è scarmigliata e colle mani conserte in estremo lutto, mentre il tiranno dà ordine che li mettano a morte allidendoli al suolo. A questo genere di morte allude Sedulio (*Hymn.* II, 37):

> *Caterva matrum personat*
> *Collisa deflens pignora*
> *Quorum Tyrannus millia*
> *Christo sacravit victimam*

e S. Agostino introduce una delle madri (*Serm.* 5, *de innoc.*) che parla così: *modo cum effuderunt viscera mea et tu elidis ad terram?* Parmi troppo ingegnoso il dire che lo scultore abbia voluto che quella donna figurasse Rachele, e quei due fanciulli i figli di Beniamino e di Efraimo. Una pittura che rappresentava la strage degl'innocenti Betlemiti fu veduta da Teofane Cerameo, che ce ne ha lasciata la descrizione (*Opp.* ed. Scorso, p. 356).

CAPITOLO TERZO

PROSOPOGRAFIA DEL BATTISTA E BATTESIMO

Una pittura cimiteriale e quattro sculture di sarcofagi ora ci richiamano alle rappresentanze del battesimo di Cristo. Ammirabile parmi la composizione di cui ho già detto nel volume delle pitture cimiteriali. Cristo è sulla riva del Giordano involto nelle sue vesti: alcuni sprazzi gittati con arte attorno al suo capo sono i segni dell'acqua nella quale l'immerse Giovanni. La colomba discende dall'alto ed è veduta con istupore dal Battista: la località è dimostrata dal fiume Giordano in forma umana, che con Giovanni stende la mano indicando la colomba. Giovanni ha in mano una canna, il Giordano alcune foglie della medesima pianta, indizio delle rive palustri. Nelle età più tarde gli scultori danno a Cristo, che rappresentano nudo nelle acque del fiume, forma puerile, e a Giovanni invece ispida barba e non tosati capelli: il vestono anche di una pelle di camelo, ovvero di un piccolo pallio, nel quale si avvolge alla esomide. Egli ha sempre un piede poggiato sopra un sasso, e versa le acque da un guscio di conchiglia sul capo del Redentore, ovvero invece deprime colla mano la testa di lui, mentre si vede dall'alto discendere la colomba. Due delle sculture citate, l'una di Arles, l'altra di Ancona, aggiungono sulla sponda della opposta riva un Profeta, chè tale si dimostra ai soliti segni degli abiti e del volume, e non è certamente un Discepolo di Cristo, che non ne aveva ancora alcuno quando si condusse al battesimo di Giovanni. Niun dubbio che siasi voluto con questo personaggio figurare il Profeta che preconizzò la discesa e il riposo dello Spirito settiforme sul fiore di Jesse (Isai. XI, 1, 2, 3). V'è un bassorilievo di Arles dove sull'altra sponda non è un Profeta ma vi si vede un satellite stante con in mano un bastone: questi sembra preludere alla prigionia del Battista, quasi che si vogliano richiamare così le parole dette da lui: *illum oportet crescere me autem minui.* Quanto ai particolari della composizione è da notare che la pietra dove Giovanni battezzando poggia il piede, espressa costantemente dall'arte, mostravasi tuttavia ai tempi di Epifanio monaco deposta, come monumento, nella tribuna della chiesa che fu fabbricata

sul Giordano in memoria del battesimo a cui ivi Cristo si sottopose (Epiph. *Mon. ed. et ined.* Dressel, 1843, pag. 10): *Εἰς τὴν κόγχην τῆς ἐκκλησίας ἵσταται ὁ λίθος, ἐν ᾧ ἐστάθη ὁ Πρόδρομος, ἔνθα ἐβάπτισε τὸν Χριστόν.*

Il Sandino, male a proposito, condannar volle quei moderni pittori che rappresentano Giovanni nell'atto di versare acqua sul capo di Cristo: perchè, dic'egli, trattavasi di battesimo per immersione e non per infusione. Ma egli mostra di non aver letto il Ciampini nella dichiarazione dei due sarcofagi napolitani, non il Mabillon che quei medesimi sarcofagi riprodusse e spiegò nell'*Iter italicum* (pagg. 73 e 81), non il Bottari che nella *Roma Sotterranea* (III, pag. 178), sulle lor tracce notò essere stata antica cerimonia di versar l'acqua sulla testa dei battezzandi per immersione. Costoro allegano i monumenti, ai quali potrebbesi oggidì aggiungere il battesimo di S. Ambrogio, fatto rappresentare da Angilberto nel paliotto della Basilica sacra al nome di lui, ove il Santo è a mezzo in una vasca, e un ministro gli versa l'acqua sul capo mentre il Vescovo gl'impone la mano, e per dichiarazione della rappresentanza vi è soprascritto: VBI A CATHOLICO BAPTIZATVR EPISCOPO. Il qual monumento è arrecato anche dal Biraghi nella Storia Daziana (*Dat. hist.* Mediol. 1848, p. 53), là dove cerca dichiarare il senso delle parole *manu propria*, che si leggono nel seguente passo di quel racconto: *Reminiscentes quod plurimos ex ipsis Kalimerus ad fidem Christi attractos et, aqua fontis salutaris infusa, manu propria, submersos, abluerit.* I Vescovi dunque fondevano l'acqua, anche di mano propria, sul capo di coloro che poi battezzavano; il che vuol dire che d'ordinario si servivano per quella abluzione di alcuno dei ministri: e però nella pittura esprimente il battesimo di S. Agostino con Adeodato ed Alipio, se i chierici impongono la mano e S. Ambrogio fonde l'acqua, si deve dire che il Vescovo battezza su infusione ovvero adempie ad un cerimoniale, e i chierici fanno da patrini. E quanto a Giovanni che si vede talvolta fondere l'acqua, tal altra imporre la mano, è da sapere che i monumenti si trovano d'accordo col linguaggio dei SS. Padri, i quali comunemente insegnano che egli impose la mano, come appunto costumavasi nella cerimonia del battesimo d'immersione. L'autore dell'Omelia che va fra le opere dubbie di S. Gregorio di Neocesarea (*in S. Teoph.* pag. 33, ed. Voss. 1, 622) ed è invece di Gregorio prete antiocheno, poi Patriarca, introduce perciò il santo Precursore che parla così a Cristo: Come stenderò la mia destra sopra di te?... come stenderò i miei diti di servo sulla divina tua testa? come laverò colui che è senza macchia e senz'ombra di peccato? *Πῶς ἐκτείνω τὴν δεξιὰν ἐπὶ σέ:... πῶς ἐφαπλώσω τοὺς οἰκετικούς μου δακτύλους τῇ θείᾳ σου κορυφῇ; πῶς λούσω τὸν ἄσπιλον καὶ τὸν ἀναμάρτητον.* E Gesù risponde: *Κατάδυσον με τοῦ Ἰορδάνου ῥείθροις.. κράτησον τὴν ἐμὴν κεφαλήν.. βάπτισον με..* Indi il Battista *τὴν ἑαυτοῦ δεξιὰν ἐκτείνας.. τὸν δεσπότην ἐβάπτισεν.* Altri poi distinguono la lozione dalla imposizione della mano, fra i quali è S. Cirillo di Alessandria dove scrive (*Serm.* XI, pag. 680, ed. Mai, *Spic. Rom.* lib. IX): Non ardisco versare l'acqua sul tuo capo immortale... come io ardirò, uomo mortale, porre la mano sul tuo capo immortale? *Οὐ τολμῶ τῇ ἀθανάτῳ σου κεφαλῇ ἐπιχέειν ὕδωρ... πῶς ἐγὼ ὁ θνητὸς τῆς ἀθανάτου σου κορυφῆς τολμήσω ἅψασθαι.* Del resto è noto che generalmente fassi menzione della sola imposizione della mano come di rito essenziale nella immersione, e così leggesi in S. Cipriano (*De bapt. Christi*): *Supponit itaque cervicem sanctam manibus hominis humilitas Redemptoris;* e in S. Crisostomo (*in S. Theophan.*): *ἥψατο μὲν τῆς τοῦ δεσπότου κεφαλῆς τρέμων τῇ χειρὶ καὶ χαίρων τῇ ψυχῇ, καὶ ἐβάπτισε τὸν Κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστόν*, e in S. Proclo (*Orat.* VI, ed. Riccard. 1630, pag. 207); *ὁ Ἰοάννης κατηξιώθη ἅψασθαι κορυφῆς Κυρίου*, e in Teodoreto (*Philot. hist.* cap. 21) ove dice, che S. Giovanni Battista apparve a un tal Giacomo, nell'attitudine di stendere la mano come per battezzare: *τὴν χεῖρα, ὡς βαπτίζων, προέτεινε*, e in Teodoro Cerameo (*Hom.* XX, p. 128): *γυμνὸν ἐν τοῖς ποταμίοις ῥεύμασι προφητικῇ δεξιᾷ χειραπτούμενον* (cf. *Hom.* XXVIII, p. 117);

donde ebbe origine l'appellativo antonomastico dato a Cristo di *χειραπτούμενος*, ossia tocco da mano: *ὁ δὲ πατὴρ ἐπεμαρτύρει τὸν χειραπτούμενον*. Al qual proposito dobbiamo ricordare, che l'acqua è simbolo della grazia, onde lo Spirito Santo si paragona, dice il citato Teofane Cerameo (*Hom.* LIX, pag. 407) alla nuvola a motivo della pioggia di grazie che, a modo di fiume, diffonde sui fedeli: *παρείκασται τῇ νεφέλῃ τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον διὰ τὸν ὄμβρον τῶν χαρισμάτων, ὃν ἐπιβλύζει ποταμηδὸν τοις πιστεύουσι.*

Al santo precursore dassi a portare per insegna un agnello sul disco. Nel poemetto intitolato *Triumphus Christi heroicus,* che si suole attribuire a Giovenco, leggesi perciò S. Giovanni denominato agnifero, vers. 53:

Ante alios iuvenis qui Christum nuper ad undas
Tinxerat hic laetis concentibus agnifer ibat.

È questa l'ipotiposi delle parole da lui dette ai suoi discepoli in tuono profetico, allorchè vide il Signore ed esclamò: Ecco l'agnello di Dio il quale toglie il peccato del mondo. Le quali parole poichè dichiarano il sacrificio che il Figliuol di Dio far doveva sul calvario della vita sua; indi è che nella cattedra d'avorio di S. Massimiano di Ravenna coll'agnello è scolpita una croce, e nel musaico posto da Papa Pasquale I in S. Zenone, S. Giovanni porta in mano la croce nel cui centro è figurato l'agnello in luogo del Crocifisso.

Una cosa è da me detta di sopra che merita di essere spiegata: ed è che il Redentore, in queste sculture, si vede non solo di piccola statura, ma anche in sembiante assai giovanile. Potrebbe taluno pensare che siasi fatto ciò per allusione al battesimo nostro, di cui fu certamente figura il battesimo di Cristo, e il nota fra gli altri S. Proclo (*De incarn.* pag. 315): (*ὁ δεσπότης*) *ἐν ποταμῷ τὸ τῆς κολυμβήθρας μυστήριον ἐζωγράφησε*. Or poichè la Chiesa chiamar soleva infanti coloro che battezzava, può dirsi che perciò siasi voluto esprimere nel tipo ciò che propriamente a noi rigenerati conviene, che rinasciamò in quelle acque, e però siamo appellati infanti, novamente venuti alla luce, e germi novelli. Parmi anche verisimile che il motivo ne fosse quel medesimo che vediamo ai primi tempi osservato nelle sculture in persona di coloro che sono guariti da Cristo, le cui figure arrivano appena alla metà delle altre che entrano in composizione come particolari di essa, il che al Buonarruoti (*Medaglioni*, pag. 257), parve venisse da uno studio e diligenza soverchia di fare spiccar la figura principale: ed è certo che un tal costume ha parecchi esempi nell'arte profana anche dei tempi anteriori. Nelle pitture e nei musaici non ve n'ha esempio, da poi che Cristo è rappresentato di conveniente statura quantunque non sempre barbato. La figura del Battista fu di poi dipinta quale a maraviglia la descrisse Teofane Cerameo, il cui testo giova riportare in questo luogo (*Hom.* LXI, pag. 419, ed. Scorso): Ispido e selvatico a vederlo per essere vissuto fin dalla fanciullezza nei deserti, di sembiante magro e rugoso e ombrato dalle masse dei molti capelli che gli discendevano dal capo. Ebbe prolissa e folta la barba e aride le membra per povertà di nutrimento. La veste era aspra e la zona di rara durezza; l'una e l'altra, appena bastanti a coprire solo quelle parti del corpo che è più necessario si tengano modestamente celate: nel resto era esposto agli ardori della estate e ai rigori dell'inverno, coi piedi nudi e fangosi, e senza aver altro letto che la nuda terra: *Δασὺς μὲν καὶ ἀπηγριωμένος τὴν ὄψιν διὰ τὴν ἐκ παιδόθεν ἐν ταῖς ἐρήμοις ἀνατροφὴν, αὐχμηρὰν ἔχων τὴν κεφαλὴν, καὶ ῥυπῶσαν, καὶ καταβόστρυχον, καὶ τῷ πλήθει τῶν ἰδίων τριχῶν σκιαζόμενος· βαθὺς τὴν ὑπήνην, καὶ τῷ σῶμα τῇ λεπτῇ διαίτῃ κατεσκληκώς· ἐσθῆτι τραχείᾳ συνεσταλμένος καὶ ζώνῃ σκληρᾷ ἐκεῖνα μόνα καλυπτούσῃ τοῦ σώματος, ὅσα εὐσχημονέστερα δοκεῖ καλυπτόμενα, τοῖς δὲ λοιποῖς διακαρτερῶν πρὸς τὰς τοῦ θάλπους καὶ κρύους ἐναντιότητας, ἀνιπτόπους καὶ χαμαιεύνης.*

I tipi dalla classica antichità a noi trasmessi, conservando del pari incolti e lunghi i capelli,

incolta e prolissa la barba del Battista, e austeri i tratti del volto, nol figurano del resto, qual Teofane cel rappresenta, magro e adusto, ma di membra robuste e succose. L'abito ancora è diverso: però quando battezza, o veste soltanto una pelle alla esomide, ovvero l'ha per sopravvesta ed è in tunica ricinta. Prudenzio scrive, che il Battista andò ad abitare nella solitudine (*Cathem.* VII, 63 seq.) vestito di pelli e setole:

Amictus hirtis bestiarum pellibus
Setisve tectus hispida et lanugine,

che è in sostanza come ce l'ha descritto il sacro testo, al quale strettamente si attiene anche S. Sofronio (*Anacreont.* V):

ζάβεον φέρεν χιτῶνα
ζακότων τρίχας καμήλων
ἐπὶ ὀσφύος δὲ μίτρην
ἀπὸ δερμάτων κοπεῖσαν.

Ma nell'avorio della cattedra di S. Massimiano, dove è figurato in mezzo ai quattro Evangelisti, egli indossa tunica podère e una pelle villosa, a modo di diploide affibbiata sul petto. Nè questi abiti, che S. Basilio di Seleucia giustamente considera come pontificali (*Or.* XXXVIII, pag. 200; vedi le note del Dausque), gli si vedono attribuiti nei soli monumenti: sono gli antichi scrittori che in tal guisa il descrivono, fra i quali S. Gregorio di Neocesarea (*in S. Theophan.* pag. 31) dice, che Giovanni vedendo il Redentore che dimandava di esser battezzato, ritirò e occultò la destra nella diploide: *συνέστειλεν ἔσω τῆς διπλοΐδος τὴν δεξιάν.* Della tunica podère poi parla Teodoreto (*Philothea hist.* cap. 21), dove scrive, che S. Giovanni apparve vestito di stola: *τὴν στολὴν περιβέβλητο;* ed è notissimo che la *στολὴ* o tunica scendente fino ai talloni fu usata principalmente dai sacerdoti. Il motivo di vestirlo in tal guisa è da me dichiarato nel libro II, capo 12. Senza ciò, Severiano di Gabali considera, che S. Giovanni, battezzando Cristo, adempì un ministero sacerdotale, poichè è il sacerdote che battezza (*Hom. in Theophaniam,* 7): *Ὁμολογουμένως ὁ βαπτίζων οὐκ ἐν χώρᾳ ἐστὶν τοῦ ἱερέως; Ὅρα οὖν Ἰωάννην ἐν τάξει ἱερέως βαπτίζοντα καὶ τὸν Χριστὸν ἐν λαϊκῷ τάγματι βαπτιζόμενον.* Nella visione sopraccitata Teodoreto dice, che il Santo apparve in bianca veste lunga fino ai piedi, e aveva la mano destra distesa come per battezzare, e aggiugne che si vedeva davanti a lui come un forno, o braciere di fuoco. Di questa caratteristica non ho alcun riscontro. Solamente m'imagino che quel braciere simboleggi l'ardente sua predicazione, poichè egli ebbe lo spirito di Elia; e come di Elia sta scritto che le sue parole erano fuoco e lampada accesa (Ecclesiastic. XLVIII, 1), così di Giovanni si legge che era lucerna che bruciava e splendeva (Ioh. V, 35): *ἐκεῖνος ἦν ὁ λύχνος ὁ καιόμενος καὶ φαίνων.* Potrebbe anche essere che quella fiamma simboleggi il Verbo incarnato fatto palese da Giovanni. Al qual uopo ricordo S. Cirillo Alessandrino nei Glafiri (lib. III, § 8), che a proposito delle *λαμπάδες πύρος* apparse ad Abramo fra i quarti delle vittime (Gen. XV, 17) scrive, che simbolo erano del Verbo fatto carne, lume e lucerna del Padre: *Εἴη γάρ, οἶμαι, τουτὶ, καὶ ἕτερον οὐδὲν, το, ὡς ἐν εἴδει πυρὸς τὴν θείαντε καὶ ἀπόῤῥητον φύσιν ἐπ' αὐτὰ διάττειν τὰ διχοτομήματα... τὸ δὲ σωτήριόν μου, ὡς λαμπάδες καυθήσεται* (Is. LXII, 1). E in ciò mi confermo considerando, che nel sacrifizio di Abramo il braciere acceso simboleggia l'ara ardente (Tav. 443), e che da un simile braciere è figurato il Verbo apparso a Mosè nel rovo ardente (Tav. 142). Di questo fuoco parlano S. Ippolito (*in S. Theoph.* c. 4): *βάπτισον με τῷ πυρὶ τῆς θεότητος· τί περιμένεις τὸ ὕδωρ; φώτισον τῷ πνεύματι,* e S. Giustino (*Dial. c. Tryph.* c. 88): *κατελθόντος τοῦ Ἰησοῦ ἐπὶ τὸ ὕδωρ καὶ πῦρ ἀνήφθη ἐν τῷ Ἰορδάνῃ.* Indi ebbe origine il singolar rito di Celesiria, dove a figurare il battesimo di Cristo, lanciate al volo agresti colombe, si spruzzava coll'acqua il fuoco. (Paragona il carme Sibillino VII, 83, 84).

Narravasi inoltre che quando Gesù discese nel Giordano, fu veduta una gran luce; e parmi che a tal tradizione alluda S. Basilio di Seleucia (*in* Herodiad. XVIII, 103), quando scrive che il demonio

vide i raggi dell'adozione ingenerati e infusi nelle acque da Cristo: *τὰς τῆς υἱοθεσίας ἀκτῖνας ἐν ὕδατι φυτευομένας ὑπὸ Χριστοῦ.* Nell'Evangelio di S. Matteo edito dal Sabatier, si legge: *Et cum baptizaretur Iesus lumen magnum fulgebat de aqua ita ut timerent omnes qui congregati erant,* e così nel codice di Vercelli che credesi di mano di S. Eusebio. E si deve pur notare con S. Sofronio, che a vedere questa luce di fuoco il Giordano sbigottì (*Or.* ed. Goar, *Rit. Gr.* pag. 456): *εἴδοσάν σε ὕδατα, ὁ Θεός, εἴδοσάν σε ὕδατα καὶ ἐφοβήθησαν· ὁ Ἰορδάνης ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω θεασάμενος τὸ πῦρ τῆς θεότητος σωματικῶς κατερχόμενον καὶ εἰσερχόμενον ἐπ' αὐτό.*

L'accennato sbigottimento del Giordano vediamo espresso dagli artisti i quali figurano il fiume che fugge addietro, nella quale idea furono preceduti dai SS. Padri, che attribuiscono questo senso profetico ai versicoli dei Salmi LXXVI, 17, CXIII, 3, 4. Eusebio di Cesarea alle parole del citato Salmo LXXVI: *viderunt te aquae Deus, viderunt te aquae, timuerunt et turbatae sunt abyssi,* annotò: che siccome al passaggio d'Israele il Giordano rivoltossi indietro, così all'accertarsi dell'Emanuele le acque sbigottirono: *ὁ Ἰορδάνης ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ κατὰ τὴν παρουσίαν τοῦ Ἐμμανουὴλ, δηλαδὴ τοῦ μεθ' ἡμῶν θεοῦ, ὁπηνίκα παρήει ἐπὶ τὸν Ἰορδάνην ποταμὸν, ἰδόντα αὐτὸν τὰ ὕδατα ἐξεπλάγη.* Sedulio canta in questo senso medesimo (II, 162 seqq.):

Senserunt elementa Deum, mare fugit, et ipse
Iordanis refluas cursum convertit in undas.

e con Sedulio il pio Prudenzio (*Perist.* VII, 66 seqq.):

Iordanem quoque novimus
Tortis vorticibus vagum
Dum fertur rapido impetu
Ad fontem refluis retro
Confugisse meatibus.

E S. Proclo (*Orat.* V, pag. 180) scrive: *ὁ Ἰορδάνης φρίξας ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω.* Vedesi così il Giordano rappresentato nell'avorio della cattedra di S. Massimiano (Tav. 417, 1), dove il fiume ha voltate le spalle e spande le mani da sbigottito colle dita aperte.

Or diciamo alcuna cosa della colomba. Questa suol essere effigiata nell'atto di scendere dall'alto effondendo dal rostro come un fascio di raggi rare volte ondulato a guisa di acqua. Nei quali due modi suol significarsi il simbolico soffio detto perciò fiato da Giovenco (*Ev. hist.* I, 395):

Et sancto flatu corpus perfudit Iesu,

e poco appresso (verso 397) fiato che unge:

Ablutumque undis Christum flatuque perunctum.

Colla quale metafora il poeta chiaramente allude alla grazia dello Spirito Santo simboleggiata dall'olio nelle sacre dei re e dei sacerdoti. Onde S. Ilario (*ad h. l.* Matth.) scrive, che Cristo *istiusmodi paternae pietatis unctione perfunditur.* Questa grazia però chiamasi fonte dello Spirito Santo nel Vangelo dei Nazarei per referto di S. Girolamo (*in* Isai. XI), leggendosi ivi: *descendit fons omnis Spiritus Sancti.* Quei raggi effusi dalla colomba non sono propriamente raggi di luce, nè pioggia di acqua, nè effusione di olio, ma il fiato che talvolta ne prende la material forma: onde anche in sua vece, nella tarda età, l'arte surrogò alla effusione un vasellino tenuto rovescio nel becco della colomba come in atto di versarne il liquore.

L'arte antica non ha dubitato di rappresentare Gesù tutto nudo nelle acque del Giordano. Ma fa di mestieri considerare, che nei battisteri di allora gli adulti entravano nudi del tutto nelle acque. S. Cirillo di Gerusalemme nella Catechesi mistagogica II esclama: O meraviglia! voi allorchè vi battezzaste eravate nudi innanzi al cospetto di tutti, e non vi arrossivate! Veramente dir dobbiamo che imitavate Adamo, il quale nel paradiso era nudo, e non arrossiva. *Ὢ θαυμασίου πράγματος· γυμνοὶ ἦτε ἐν ὄψεσι πάντων, καὶ οὐκ ἠσχύνεσθε· ἀληθῶς γὰρ μίμημα ἐφέρετε τοῦ πρωτοπλάστου Ἀδὰμ, ὃς ἐν τῷ παραδείσῳ γυμνὸς ἦν, καὶ οὐκ ἠσχύνετο.*

CAPITOLO QUARTO

PROSOPOGRAFIA DEL REDENTORE E PRIA DEL SUO PADRE PUTATIVO

S. Giuseppe non si è finora veduto espresso nelle pitture cimiteriali: egli fa invece la prima comparsa nei sarcofagi. Il suo costume è d'ordinario quello degli Apostoli. Ma il pallio talvolta è omesso e veste la sola tunica, anche alla esomide; di modo che nella natività non si distinguerebbe dai pastori che stanno presso la culla, o greppia, se l'arte non avesse costantemente dato a questi il bastone ricurvo, che è l'insegna della pastorizia e della vita campestre. S. Giuseppe, nelle sculture dei sarcofagi, non porta alcun arnese proprio che il distingua e caratterizzi, se ne eccettui il solo sarcofago di S. Celso, dove sta accanto alla tettoia della greppia tenendo in mano l'ascia del legnaiuolo: ma nel musaico di S. Maria Maggiore, ove torna dal tempio, porta in mano una bacchetta in segno di quella che fiorì, e il fece prescegliere a sposo di Maria secondo la leggenda; e negli avorii ha due volte in mano la sega. Altrove gli danno un bastone da viaggio.

Egli è figurato comunemente giovane, e però il fanno imberbe, ovvero colla prima lanugine sulle guance. Posteriormente a questa prima epoca comincia a prevalere il tipo d'uomo maturo, e il fanno barbato. La Vergine dopo l'annunzio dell'Angelo era stata in Ebron presso la sua cognata, e indi tornando dopo tre mesi, dava manifesti segni di gravidanza. Giuseppe conscio di sè e ignorando il mistero e per l'opinione pubblica e per i doveri che gli parevano imposti dalla legge, stava deliberando come potesse col minor danno della consorte dividersi da lei. Allora Dio intervenne per mezzo dell'Angelo e gli rivelò il mistero. Questa scena è figurata sopra un bassorilievo di Puy-le-Dôme. Dorme Giuseppe e l'Angelo gli parla. Quivi l'artista seppe anche rappresentare nel vero senso ciò che leggiamo nel sacro testo (Matth. I, 24): *Exsurgens autem Ioseph a somno fecit sicut praecepit ei Angelus Domini, et accepit coniugem suam.* La greca locuzione *λαμβάνειν* e *παραλαμβάνειν γυναῖκα* non significa qui prendere moglie, come altrove, perchè Giuseppe aveva già sposata Maria e però da S. Luca (II, 5) si dice *mulier desponsata, γυνὴ ἡ μεμνηστευμένη*: e nemmeno significa adempiere al cerimoniale prescritto, dichiarandola solennemente

sua moglie introducendola o no nella propria casa: perocchè, essendo ella gravida da tre mesi, non avrebbe potuto legittimare la prole che nascerebbe dopo soli cinque mesi compiti dalla dichiarazione delle nozze. Niente adunque di più significa che ritenere la sua moglie, che meditava di lasciare, e s'era perciò tenuto lontano da lei; la quale scena lo scultore del Puy ci ha espresso figurando Giuseppe che non prende per mano la sposa, secondo il rito nuziale, ma soprappone invece la sua destra a quella della donna, il qual gesto è proprio di chi dà giuramento; ed egli certamente promette, come dimostra anche il gesto della mano che si è recata sul petto: le promette cioè e le giura di esserle custode come le aveva promesso già prima che fosse incinta. Lo sposo quindi era custode, scrisse S. Gregorio il Taumaturgo (*In Annunc. Serm.* II, pag. 21) e della incorrotta integrità consorte: *καὶ φύλαξ ἦν ὁ μνήστωρ. καὶ ὁ ἀφθαρσίας ἀκηράτου σύνοικος.*

Quanto alle forme caratteristiche del sembiante e del corpo di Cristo, se debbono accettarsi le imagini adombrate sulla Sindone oggi Torinese, sulla tela detta della Veronica e su quella di Edessa, come ritratti, d'uopo è conchiudere che i pittori e gli scultori non ebbero mai nell'animo di rappresentare un ritratto tutte le volte che figurando Cristo nella sua vita pubblica, il fecero imberbe e con acconciatura e tosatura di capelli da queste diverse. Poichè quantunque non si abbia veruna testimonianza nè diretta nè indiretta negli Evangelii che Cristo fosse barbato, pur nondimeno e per la costante tradizione concorde ai più antichi dipinti, e perchè si sa che questo era il costume degli Ebrei, specialmente se Maestri e Dottori, serbato ancora dall'apostolo Pietro e dai suoi successori, è cosa da non muoverne punto quistione. Non possiamo pertanto fare la stessa illazione quando si tratta se il Redentore portasse, come si vuole, i capelli intonsi e discriminati Quanto poi ad averli lunghi alla cervice e tagliati sulla fronte, come usavano i Galilei, par certo che non si mostrò in tale acconciatura, perchè gli Apostoli non adottarono questa usanza, tuttochè Galilei, come si può dedurre dal sapersi che gli sbirri di Caifasso non allegarono a Pietro altro argomento in prova che era Galileo se non la loquela: *nam et loquela tua manifestum te facit:* e quanto a Gesù è noto, che Erode ebbe mestieri di sapere altronde che era Galileo d'origine. Sarebbe poi vano il voler chiamare in aiuto il nazareato temporaneo o perpetuo, perchè quantunque consti che chi si consacrava a Dio con tal voto perpetuo, durante la sua vita non si tagliava i capelli; pure non è men provato che il nome che Cristo ebbe di Nazareno non gli provenne per questo motivo, ma gli fu dato dal luogo dove dimorò dalla prima età fino al trentesimo anno di sua vita. I Greci hanno descritto, è vero, il carattere del volto di Cristo; ma quelle descrizioni, se ben si avverte, si fondano sulle imagini che tenevansi allora per ritratti, nè si sa che i *παλαιοὶ ἱστορικοὶ* che S. Giovanni Damasceno ricorda, o il giudeo Giuseppe memorato da Andrea di Creta (Boissonade, *Anecd. gr.* IV, 473) fossero testimoni di veduta, ovvero avessero avuto davanti agli occhi qualche autentico ritratto di Cristo. Le due descrizioni, quella dico di Andrea e quella del Damasceno, e le posteriori, com'è quella di Epifanio monaco, sembrano cavate da quel medesimo Teodoro lettore, dal quale trasse la sua l'ignoto Elpio romano, il quale certo non fioriva avanti ai patriarchi Tarasio e Niceforo, se di essi dà insieme in quel luogo le descrizioni caratteristiche (Tischendorf, *Anecd. sacra et profana*, pagg. 129, 130). Son tutti dell'epoca degli iconoclasti, e Teodoro lettore che li precede non è neanche sì antico, essendo fiorito ai tempi di Giustiniano I, nè cita alcun autore, nè alcuna imagine dell'epoca apostolica, e neppure si trova concorde con quelle imagini venerate nell'Impero come acheropite. Pare quindi che egli abbia espresso un tipo ideale, che aveva concepito: e tipi ideali ancora si debbon tenere quelli che si hanno di poi sì diversi tra loro e discordi dalla tipica descrizione di Teodoro. Prendasi, a modo di esempio, la stauroteca di Giustino imperatore, sia egli il primo o il secondo di tal nome, monumento certo del secol sesto, e l'Acheropita di Edessa, e si mettano

a confronto colle monete di Giustiniano II che riproduce nello scadente secolo settimo due tipi conosciuti e venerati in Costantinopoli, e tosto apparirà essersi avuti in Oriente almeno tre tipi, l'uno dall'altro diversi. Perocchè se nella croce di Giustino, Cristo ha capelli discriminati e lunghi, se ha barba prolissa; nella tela di Edessa ha poca barba e aguzza, e capelli divisi alle spalle in due liste, e non molto lunghi, nè ondeggianti. A convincere poi vie maggiormente della contemporanea esistenza di tipi diversi, ne gioverà confrontare le monete di Giustiniano II con quelle dell'imperatore medesimo quando si ebbe associato il figlio Leone IV. Ivi la prima imagine di Cristo ha capelli ricciuti e corti e la seconda li ha invece lisci e spiovuti, e non pertanto ambedue queste imagini non riproducono di certo il tipo descritto da Teodoro, nè tampoco quello della imagine di Edessa, la quale si distingue per la barba rara e aguzza e pei capelli discriminati sì, ma pochi e divisi in due corte liste terminate a punta. Ma neanche le tradizioni scritte nel secol nono sono concordi, quantunque tutte pretendono di darci il ritratto di Cristo. Perocchè i Padri del Sinodo orientale scrivendo a Teofilo imperatore alla metà circa del secolo nono (*PP. Syn. Orient*, a pag. 114, ed. COMBEF.), affermano che gli antichi storici gli danno capelli ricciuti e crespi e barba di color nero: *οὐλόθριξιν, γενείαδα μέλανα ἔχοντα*; ed Epifanio monaco verso la metà del secolo medesimo scrive, che ebbe capelli biondicci, non molto densi e tendenti piuttosto al riccio (pag. 29, ed. DRESSEL): *ἐπίξανθον ἔχων τὴν τρίχα, καὶ οὐ πάνυ δασεῖαν, μᾶλλον μὲν οὖν πρὸς τὸ οὖλον ἀποκλίνουσαν*; e appresso avverte, che anche la barba era biondiccia e lunga perchè non se l'era tagliata dalla sua infanzia: *ἐπιξανθίζων τὸ γένειον, μακρὰν ἔχων τὴν τρίχα, οὐδέ ποτε γὰρ ξυρὸς ἀνῆλθεν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ νηπιάζοντος.*

Gli occidentali dei primi tempi sono assai lontani dal pretendere di darci un ritratto di Cristo; essi però non mancano di rappresentarlo barbato e con chiome discriminate inanellate e lunghe; ma queste imagini sono per loro un tipo ideale di Cristo già risorto, e se ne servono il comun delle volte a questo intento. Però quando il rappresentano tuttavia sulla terra, il fanno per lo più imberbe, e spesso con lunghi e inanellati capelli. La più antica imagine di Cristo che il rappresenti solitario e a modo di ritratto, è quella del cimitero di Callisto: or bene in essa si hanno i capelli discriminati e lunghi, e la barba folta sì, ma non molto prolissa: a lui però dassi ivi il costume di filosofo, onde si deve dedurre che quel tipo è parimente ideale. Il naso generalmente ha dell'aquilino in tutte le imagini barbate sì di Oriente come di Occidente, e così è descritto anche dagli autori citati: ma le ciglia non si vedono congiunte; la fronte è spianata e liscia, ma non è spaziosa nella edessena, ove anche il cranio è alquanto depresso. L'ovale del volto tende al ritondo, e le guance e la mandibola inferiore mancano di conveniente sviluppo. Gli occhi, le palpebre, le narici e la bocca si accordano colla mite curva delle ciglia, ma niente esprimono, non nobiltà, non generosità, non amore, nulla vi traspare di sovrumano e di celeste. Non v'è alcun documento che ci attesti se le sue sembianze fossero belle, avvenenti, maestose, o volgari; siamo però certi che il Verbo prese un corpo conveniente al fine di evangelizzare il popolo d'Israele e di redimere il mondo.

Una tal sentenza siccome esclude ogni laidezza di forma e di espressione, così ne avverte a non pensare ad una bellezza materiale e sensibile nella umanità di Cristo ipostaticamente congiunta al Verbo, che le comunicava una dignità sovrumana, la quale niuno di noi può comprendere e niuna arte può esprimere. Niuno pensi, dice S. Cirillo di Alessandria (*Glaphyr. in Ex.* I, 5), che dove Cristo è detto specioso fra gli uomini si lodi la bellezza sensibile; imperocchè parlasi invece della gloria che gli proveniva dalla natura divina. Perciò guardiamoci di stimare che Iddio vanti nella Scrittura l'umana e material bellezza del corpo di Cristo, e se ne glorii, mentre invece egli aveva a lui riservato il mistero della umiliazione. *Νοητέον δὲ*

ὅτι τὸ κάλλος τὸ ὡς ἐν δόξῃ τε, φημὶ, καὶ φύσει τῆς ὑπὲρ πάντα θεότητος οὐκ ἂν ἐνδοιάσειέ τις· οὐ γὰρ δή που τὰ σαρκὸς αὐχήματα περιθείη τι αὐτῷ Χριστῷ, καὶ εἰς δόξαν αὐτοῦ καταλογιεῖται πολλοῦ γε δεῖ· κένωσις γὰρ αὐτῷ καὶ ταπείνωσις τῆς μετὰ σαρκὸς οἰκονομίας ὅλον ἐστὶ τὸ μυστήριον. Il Beato Raimondo da Capua che vide il volto di Gesù, così lo descrive nella vita di S. Caterina da Siena (cap. IX): Era la sua faccia bislunga di mezzana età, la quale aveva la barba non lunga del color del grano e mostrava tal maestà nell'aspetto, che per essa dava manifestamente a divedere essere il Salvatore.

S. Cirillo di Gerusalemme tenne che Gesù vestisse una sola tunica e un solo pallio (*Catech.* XIII, 26). *μονοχίτων δὲ ἦν, καὶ ἑνὶ περιβολαίῳ κεχρημένος*: i monumenti cel rappresentano talvolta in corta tunica e in breve pallio, ma d'ordinario gli danno tunica lunga oltre a mezza tibia e un pallio largo. Rarissimo è che si veda avvolto nel solo pallio e alla esomide, come nella pittura del cimitero di Callisto citata innanzi, che il Borè stimò essere l'imagine di Edessa (*Arménie*, Paris, 1838, 37), ovvero coperto la sola inferior parte del corpo qual è figurato in un bassorilievo del Kircheriano (Tav. 404). Ai piedi calza d'ordinario i sandali, rare volte ha le scarpe, e anche di rado va a piè nudi. Porta nella sinistra un volume, oppure nella destra la verga, ma di rado l'uno e l'altra insieme. Alcune sculture e musaici gli danno in mano la croce a cui anche si appoggia; in altre porta in mano un libro chiuso o aperto. Vedesi anche talvolta aver da presso una cista di volumi. Il nimbo che gli cinge il capo, di rado prende la forma di iride a tre zone concentriche: ma non è molto raro che gli artisti abbiano omesso ogni sorta di nimbo. È singolare il musaico di S. Maria Maggiore, dove Cristo è decorato del nimbo semplice, e insieme di una croce equilatera che gli si vede poggiare sul vertice, e sembra così preludere all'uso del nimbo crocigero. Talvolta è il monogramma ☧ or solo, ora accompagnato dalle due lettere Α Ω, che prende il luogo della croce. Tale altra sono le tre sole braccia della croce che spiccano dalla cervice e il nimbo è omesso, ovvero al vertice di questo sovrasta la sola croce monogrammatica; la qual croce vedesi data come il nimbo crocigero e il monogrammatico, e coll'Α Ω anche al simbolico agnello.

CAPITOLO QUINTO

NOZZE DI CANA, CONVERSIONE DELL'ACQUA, IL CENTURIONE DI CAFARNAUM GUARIGIONE DEI CIECHI E DEI PARALITICI

Il primo stupendo miracolo che diffuse la fama di Cristo per tutta la Galilea, fu la conversione dell'acqua in vino operata nel convito nuziale di Cana. Noi troviamo questo prodigioso avvenimento trattato più volte nelle pitture dei vetri cimiteriali, e frequentemente nelle sculture dei sarcofagi, soprattutto a motivo del suo significato eucaristico e di risurrezione. Ma i pittori e scultori dei miracoli di Cristo in senso simbolico, rimuovono d'ordinario ogni altra particolarità storica, ed esprimono la sola persona del Redentore, che talvolta si vede seguita o accompagnata da un apostolo, il quale fa da spettatore e testimonio; cioè personificando in tal guisa la tradizione proveniente da coloro che furono spettatori e testimonii dei miracoli (Luc. *Evang.* I, 2): *sicut tradiderunt nobis qui ab initio ipsi viderunt;* e li attestarono nei loro sermoni: *et ministri fuerunt sermonis;* e nei proprii scritti (Ioh. XXI, 24): *discipulus ille qui testimonium perhibet de his et scripsit haec.* Cristo nella conversione dell'acqua suole figurarsi in atto di tener la verga, che ne simboleggia la potenza e virtù taumaturga, ovvero di stender la mano sopra le idrie, ovvero di toccare una di esse. Le idrie apprestate in quella casa all'intento che i convitati si purificassero lavando le mani prima di adagiarsi a mensa, erano sei: ma nei monumenti è caso raro che vi sieno espresse in tal numero, e quando se ne vedono due, quando tre e talvolta cinque. Da questa consuetudine solo si dipartono gli artisti dei vetri cimiteriali, che costantemente ne rappresentano più che non occorre ad esprimere il racconto evangelico, ponendone sette; la qual singolarità ha un solo riscontro nella scultura di un sarcofago. E poichè questo particolare non può giustificarsi attestando l'Evangelista, che le idrie erano sei (Ioh. II, 6): *ἦσαν δὲ ἐκεῖ ὑδρίαι λίθιναι ἕξ*: è di mestieri che, secondo la regola data, noi vi riconosciamo un mistero, e vie più perchè l'unico tentativo che io mi sappia di spiegare questo numero non è riuscito all'intento Da poi che propose il Cavedoni che la settima idria significasse quella che i servi adoperarono per empire le altre sei. Ma egli non considerò che le sei urne erano di pietra, e che però sarebbe assai strano il supporre che si volessero servire di una simile ponderosa urna di pietra, qual è l'espressa nei monumenti, per portar acqua, ragion volendo

che vi adoperassero vasi più maneggevoli. Di fatti in quei monumenti, nei quali si vede il servo che infonde l'acqua nelle urne, egli porta sempre in collo un'anfora, non mai un'urna. Vedi per esempio il musaico napolitano e il sarcofago di Civita Castellana. Sarebbe inoltre ancor più strano il volere, che la pretesa idria adoperata dai servidori si accomunasse dall'arte alle idrie poste per lavamani. E sarà bene richiamare alla mente ciò che si è detto altrove, essere gli antichi scultori e pittori tanto lontani dall'amplificazione, che anzi d'ordinario accennano soltanto il numero plurale, adoperando tutto al più due oggetti, due persone, per significare un maggior numero richiesto dalla storica narrazione. Per la qual cosa a me è sembrato che non vi potesse cader dubbio di un inteso senso mistico in questo numero di sette, anche perchè non vedo come si possa spiegare per fatto a caso, ciò che costantemente e studiosamente si vede serbato dai pittori di una classe di monumenti che sono i vetri. Or questo senso altro non può essere che la pienezza della grazia principalmente significata dai sette doni dello Spirito Santo, la quale al fedele si conferisce per mezzo di quel sacramento a cui preluse, secondo la comune dottrina dei SS. Padri, la conversione dell'acqua in vino: l'acqua inoltre è ben noto simbolo della grazia. Il servo porta l'acqua d'ordinario, come il dipinge S. Massimo di Torino (*Hom.* XXXIII), sulle proprie spalle. *Stupuit minister attonitus qui aquas miserat et vina sumebat, laetatusque nimium ille se suis humeris fluenta portasse, per quae Dei esset gloria revelata.*

Quel centurione di Cafarnaum sì benemerito della sinagoga di quella città, la cui fede sì altamente fu commendata da Cristo, vedesi non di rado scolpito nei marmi cimiteriali. Voi nol potrete confondere con altri, perchè il distingue l'abito militare in che suole effigiarsi, cioè una tunica cinta e una clamide affibbiata sull'omero destro. Stassi egli chino davanti al Signore per riverenza, e suol tenere per rispetto le mani velate. La rappresentanza di questo racconto è adoperata come tipo della gran fede che si deve alla potenza di Cristo provata con sì strepitosi miracoli e in tanto numero.

I ciechi che ricuperano la vista sono dati dal Redentore come prova che egli è il Messia predetto da Isaia, il quale vaticinò che il Cristo si sarebbe fatto conoscere a quei portenti. Frequente è la rappresentanza della guarigione del cieco nato, al quale Gesù ora si vede ungere gli occhi col loto, or colla imposizione della mano dar certo indizio della grazia che gli comunica. Quattro altri ciechi leggiamo nell'Evangelio di S. Matteo essere stati illuminati da Cristo: di due di essi si narra al capo IX, 27, e degli altri due al capo XX, 30, e questi sono che veggonsi espressi; perocchè di costoro particolarmente si legge che furono sanati fuori delle porte di Gerico. Ancor qui l'imposizione della mano è sostituita al toccar gli occhi che si sa aver adoperato il Signore: *tetigit oculos eorum.*

Ma fra tutti gli Ebrei risanati da Cristo, niuno v'è che conti rappresentanze di maggior numero o anche uguali a quelle del paralitico. Anzi egli è il solo che ha avuto il privilegio di apparir nei vetri cimiteriali, ed è quasi solo questo miracolo del Redentore che si trovi dipinto nei medesimi cimiteri. Due furono, come è noto, i paralitici, dei quali si narra che, sanati da Cristo, per suo ordine tolsero sulle spalle la loro lettiera. Parlano del primo S. Matteo (al cap. IX, 1-8), S. Marco (al cap. II, 1-12), e S. Luca (al cap. V, 17-26): parla del secondo il solo S. Giovanni (V, 2-12); ma dai testi citati si rileva che ambedue erano peccatori, anzi colpiti di paralisia pei loro disordini. La sanità del corpo fu restituita loro dal Redentore insieme con quella dell'anima, avendo al primo detto manifestamente che i peccati gli erano rimessi, al secondo che guardasse di non ricadere nei peccati di prima, perchè non gli accadesse di peggio. Furono adunque ambedue presi per simbolo di perdono.

CAPITOLO SESTO

IL FICO MALEDETTO, LA SAMMARITANA E IL SAMMARITANO L'EMORROISSA E LA CANANEA, LA MOLTIPLICAZIONE IL MORTO DI NAIM E QUELLO DI BETANIA

L'antica Sinagoga della nazione giudaica ripudiata da Cristo isterilisce, e la Gentilità redenta, da sterile che era diviene feconda. Il fico maledetto da Gesù si vede in questo mistico senso più d'una volta scolpito sui sarcofagi. Con altra allegoria fu espresso il concetto della nuova Sinagoga unita colla Gentilità in una sola Chiesa, nella quale però si distinguono quei che vengono da Gerusalemme e quei che vengono da Betlemme. Vengono da Gerusalemme gli Ebrei, vengono da Betlemme i Gentili, che ivi furono rappresentati dai Magi. In questo secondo senso i SS. Padri spiegano l'asina e il polledro, sui quali Cristo fece l'ingresso solenne in Gerusalemme. Secondo essi l'asina simboleggiò i Giudei, e il polledro, sul quale niuno aveva seduto, erano i Gentili, cioè le due Chiese, ambedue soggettate ad un medesimo giogo, cioè alla legge del Vangelo (Buonarruoti, *Vetri*, pag. 72, ove il numero del testo di Isaia è sbagliato, e deve essere, cap. LXII, 11).

Ma la vocazione dei Gentili è ancora particolarmente preconizzata sotto l'allegoria dei due Sammaritani in un bel dipinto cimiteriale. Ivi a sinistra è figurata la donna sammaritana colla secchia, e a destra della medesima parete si vede un uomo genuflesso ai piedi di Cristo in atto di elevare ambedue le mani, non a modo di chi implora, ma sì di chi ha ricevuto un gran benefizio; e la viva sua riconoscenza gli attesta, come nelle grandi emozioni dell'animo, coi gesti delle braccia, avendo ancora piegato il ginocchio a lui davanti. Quando io ho dichiarato nel volume II questo dipinto, non ho determinato chi fosse quest'uomo genuflesso, il cui carattere sembravami, per la calvezza, individuale. Di poi mi sono avveduto, che quel segno di calvezza poteva aver allusione al morbo della lebbra, che fra le molte deformità che induce sulla pelle, la spoglia eziandio dei peli. La qual congettura mi pare si convalidi da altra considerazione. S. Luca narra (XVII, 15, 16), che dei dieci lebbrosi curati da Cristo, altri non venne a prostrarsi ai piedi di lui e ringraziarlo, se non quell'uno che era fra loro sammaritano di nazione. La quale ipotesi, che quest'uomo calvo, genuflesso ed esprimente la sua gioia e riconoscenza coll'atteggiamento delle mani, sia il lebbroso sammaritano, scambiandosi luce colla donna sammaritana della

parete medesima, sembra rivolgersi in certezza, esprimendo così la donna come l'uomo il medesimo simbolico senso della conversione dei gentili, ai quali allude anche il vocabolo di ἀλλογενὴς dato al Sammaritano da Cristo (Luc. XVII, 18).

Nè parmi si abbiano simbolico significato diverso le due donne esaudite da Cristo, la emorroissa di Paneade e la Cananea di Tiro; la prima delle quali è comunemente tenuta per straniera alla nazione giudaica, l'altra lo era di certo per espressa dichiarazione di Cristo medesimo. La donna di Paneade si è veduta una sola volta nei dipinti cimiteriali, la Cananea non si è ancor vista: ambedue però si fanno vedere un buon numero di volte sui marmi. Ma a ben distinguere l'una dall'altra è necessario avere una regola; da poi che non è l'emorroissa sempre espressa alle spalle del Salvatore, in atto di toccar la fimbria del pallio, nè Gesù si volge d'ordinario a mirarla come si legge nel testo (Matth. IX, 22): ὁ δὲ Ἰησοῦς ἐπιστραφεὶς καὶ ἰδὼν αὐτήν; ma è puranche soltanto inchinata, ovvero prostesa a' piedi di Gesù qual ce la descrivono S. Marco (V, 33) e S. Luca (VIII, 17), e quale essa medesima si fece ritrarre in bronzo in atto di confessare pubblicamente il male occulto, che l'aveva tenuta per tanti anni affranta ed oppressa Sarà dunque sempre la emorroissa, ove Gesù impone la mano sul capo della donna che vuol guarire: perocchè sebben si legga che la emorroissa sentì arrestarsi il male al primo tocco delle vesti di Cristo, nulladimeno S. Marco avverte, che quando ella ebbe confessato per qual fine aveva toccato Cristo, Gesù le disse: Sii pur sana dalla tua piaga (V. 34): *Ille autem dixit ei: Esto sana a plaga tua.* E ciò potè ben esprimersi colla ipotiposi del Redentore che pone la mano sul capo di lei. Per converso Gesù non impose la mano sulla Cananea, nè v'era motivo d'imporla, non cercando essa la guarigione per sè, ma per la figlia ossessa (Matth. XV, 22): *Miserere mei, Domine, fili David, filia mea male a daemonio vexatur.* La Cananea ha tre esempi nei vetri cimiteriali in una donna che vi si vede col ginocchio destro piegato e in atto di supplichevole, colle mani protese, mentre il suo velo gonfio dal vento esprime la fretta che ebbe di giungere a prostrarsi ai piedi del Signore, uscita fuori dei confini della sua terra natale, *a finibus suis egressa;* la qual circostanza non si adatta alla emorroissa, che venne di dietro fra la turba: *venit in turba retro,* ἐλθοῦσα ἐν τῷ ὄχλῳ ὄπισθεν. Manca però il Signore, che doveva esser espresso in altro piccolo vetro, come ho dichiarato a suo luogo trattando dei piccoli vetri esprimenti una parte di composizione.

Parlerò della moltiplicazione dei pani, argomento più e più volte trattato nelle pitture e nelle sculture cristiane, perchè simboleggiò il mistero della carne di Cristo. Nelle pitture parietali e sui vetri dipinti in oro, Gesù è fra sette ceste di pane, or colla verga, or senza: una volta è in mezzo a due giovani che vestono semplice tunica; vi sono però omesse le solite ceste schierate a terra: in altra pittura invece dei due giovani sono due Apostoli che sostengono due ceste, sulle quali Cristo ha stese le mani, ma il catino coi pesci non vi si vede. E questa omissione si nota anche in alcune sculture di sarcofagi, ove anche talvolta è una sola la cesta dei pani tenuta dall'Apostolo, tal altra è un terzo Apostolo, oltre ai due che sostengono due ceste di pani, il quale porta un catino con entrovi un sol pesce. Le cinque o sette sporte che si vedono solitarie, ovvero ai piedi di Cristo, costantemente sono colme di pani, e non v'è niuna eccezione da fare, perocchè il vaso messo accanto a due ceste di pani in un sarcofago arelatense è una delle idrie di Cana posta ivi dallo scultore, che compendiò due miracoli di Cristo pel significato eucaristico comune ad ambedue. Da questa rassegna parmi risulti, che il pane vi è rappresentato a preferenza: nè senza ragione; poichè Cristo chiamò sè stesso pane dal ciel disceso e pane la sua carne, che a mangiare darebbe nella eucaristica cena, e questo pane ei c'insegnò a dimandare cotidianamente al Padre. Potrebbe taluno credere che rappresentino il solo pane nelle ceste, perchè del pane solo apertamente si legge, quando moltiplicò i cinque

pani di orzo, che ne furono raccolti i frammenti (Ioh. VI, 13): *Collegerunt ergo et impleverunt duodecim cophinos fragmentorum ex quinque panibus hordeaceis, quae superfuerunt his qui manducaverant;* e lo stesso dovrà dirsi dell'altra moltiplicazione dei sette pani di grano (Matth. XV, 37; cf. Marc. VIII, 8): *et quod superfuit de fragmentis tulerunt septem sportas plenas.* Ma sarebbe una illusione: dappoichè è ordinario il rappresentare i pani moltiplicati prima che si distribuiscano al popolo, e non v'è finora niun monumento che ponga frammenti di pane nelle ceste: di guisa che bisogna conchiudere che il numero delle ceste vi sia adoperato a solo fine di determinare quale delle due moltiplicazioni si vuole figurare, che è quella dei sette pani di grano, il che esprimono anche con minor numero: ma in questa scena non abbiamo finora esempio delle dodici sporte di pane d'orzo, le quali però si trovano solitarie schierate innanzi alla mistica cena. Talvolta i due Apostoli portano in mano un sol pane e un sol pesce, come appunto tal altra si vedono due e quattro ceste di pane invece delle sette e con un sol pane dentro. Qui non cesserò di avvertire che a fine di determinare il miracolo della moltiplicazione, l'arte ha trovato di accoppiare il pesce al pane come quando li fa presentare a Daniele da Abacucco: ma è più solenne l'uso dei due pesci accostati all'áncora, come ho spiegato a suo luogo, quantunque poi per esserne noto il senso se ne sia talvolta posto un solo

Pochi hanno avvertito al contesto del discorso di Cristo donde i SS. Padri presero argomento al mistico senso della moltiplicazione. Cristo aveva resi attoniti i popoli moltiplicando i pani e i pesci: nondimeno alcuni pervicaci dimandavano ancora un nuovo miracolo per credere, allegando che i padri loro avevano avuto dal cielo la manna, quasi che quel pane moltiplicato non fosse del cielo. A costoro rispose il Signore: « In verità vi dico non fu Mosè che vi diede il pane del cielo, ma mio Padre vi dà il pane vero del cielo; » e aggiunse: « Il pane del cielo son io che discesi dal cielo, pane di vita, e il pane che vi darò è il mio corpo, e in verità se non mangerete di questa carne e non beverete di questo sangue non vivrete. » Allora alcuni di quei che si mostravano suoi discepoli cominciarono a dire: « questo discorso che ci fa è duro e non si può udire »: ai quali Cristo rispose: « se vi scandalizzate di ciò, che farete quando mi vedrete ascendere al cielo? Voi non dovete prendere le mie parole in questo senso, quasichè io vi dovessi dare a mangiare in modo materiale questa carne che porto indosso e questo sangue che mi scorre nelle vene: questo non dico io, ma che non vivrete se non credete al sacramento del mio corpo e del mio sangue (V. Eusebio di Cesarea, *De eccl. Theol.,* lib. III, cap. 12). Abbiamo dunque che la carne di Cristo è pane, e che questa carne medesima noi mangiamo nella cena eucaristica sotto le specie di pane

Consideriamo il figlio unico della desolata vedova di Naim presentato ai nostri sguardi più e più volte. Sta egli seduto sul letticciuolo funebre posato a terra, e Gesù gli tiene tuttavia in capo la mano. S. Luca (VII, 12) narra che Gesù disse: O giovinetto, sorgi, ti dico; ma questo comando è cambiato dall'arte nella imposizione della mano. In altro monumento il giovanetto si è drizzato in piedi e cammina sul letto che è in collo ai becchini, due dei quali si vedono soltanto espressi, ma se ne devono supporre quattro com'era costume e fu notato da S. Agostino (*Serm.* 121): *Pauperem duorum portat miseratio baiulorum, nec quatuor, ut mortuo, sed duo sub uno vecte quasi proiiciendo oneri portitores adiguntur inviti.* Sedulio, del paralitico, scrisse (III, 89 seq.), che quattro uomini lo portavano vivo sul letto qual già cadavere:

Ecce aderant vivum portantes iamque cadaver
Bis bina cervice viri.

Or conviene che io chiuda la serie dei miracoli, soliti essere rappresentati nelle pitture e sculture cimiteriali primitive, colla descrizione della sì frequente risurrezione di Lazaro preso per simbolo della risurrezion di Cristo, e della nostra futura.

Una spelonca o una edicola e talvolta il sarco fago, omessa l'edicola sepolcrale, rappresentano il sepolcro di Lazaro, il quale vi si vede il comun delle volte sull'ingresso o sulla porta tuttavia fasciato a guisa di mummia. Rarissimo è il vederlo sciolto dalle fasce e libero dal sudario in atto di muovere i passi fuori del sepolcro, coperto solo dalla sindone (Tavv. 5. 5; 9, 1). Cristo nelle pitture e sculture eleva di frequente la verga o comanda colla mano. Al prodigio sono presenti gli Apostoli e le donne sorelle di Lazaro, ma spesso è una sola donna gittatasi ginocchioni davanti al Signore. Agevol cosa è il pensare a Maria, della quale si legge (Ioh. XI, 32) che cadde a'suoi piedi: *Maria cum venisset ubi erat Iesus, videns eum, cecidit ad pedes eius.* Ma se si riflette che ciò avvenne prima che Gesù fosse giunto alla tomba (Ioh. XI, 30, 38). noi non ci vedremo astretti a riguardare Maria nella donna genuflessa e prostesa. Che poi sia piuttosto Marta, cel deve persuadere il fine che si proponevano nella tante volte ripetuta risurrezione di Lazaro, che altro non può essere stato se non di esprimere la lor fede nella futura risurrezione dei corpi. E non v'ha dubbio che Marta fece a Cristo quella solenne confessione di un domma sì caro ai fedeli (Ioh. X, 24): *Scio quia resurget in resurrectione in novissimo die.* In un sarcofago romano, una delle sorelle di Lazaro, stando in piedi s'inchina a baciar la mano del Redentore in segno di riconoscenza e di azion di grazia pel fratello già restituito alla vita. V'è qualche pittura dove le due sorelle giacciono prostese ai piedi di Cristo.

Ma quando si vede una donna che adora Cristo stendendo verso di lui le mani, potrà ben essere la Cananea ed anche l'emorroissa che in tale attitudine si fe' rappresentare. Non pare quindi che il Buonarruoti abbia torto, come vorrebbe il Bottari (*R. Sott.* tom. I, pag 185), per aver detto essere l'emorroissa quella donna che si vede a'piedi di Cristo presso la tomba di Lazaro, ma solo perchè la vuol riconoscere nel sarcofago che ivi illustra.

CAPITOLO SETTIMO

LAVANDA, PREDIZIONE FATTA A PIETRO, CENA DEL SIGNORE

1. L'istoria della passione comincia dalla lavanda dei piedi, la quale è rappresentata più volte nei sarcofagi in persona di Pietro, a cui il divin Maestro si è appressato colla conca dell'acqua e la tovaglia: ma non v'è mai indizio di mensa nè di stibadio, quantunque è noto che la lavanda fu fatta stando gli Apostoli al loro posto sul letto conviviale, a piè nudi, perchè avevano deposte le suola o sia i sandali. Pietro, come capo del collegio apostolico, sedeva nel secondo posto, del *sigma* (B) cioè di rimpetto a Gesù (A) che tenea il primo posto a sinistra col prediletto suo Giovanni (vedi appresso). Gli scultori hanno rimossa ogni rappresentanza degli altri Apostoli, e della mensa e del letto convivale, e pongono Pietro a sedere in faldistorio e sopra alta predella, in quella guisa che se fosse un magistrato giusdicente. Ma perchè ha egli quel posto elevato e distinto? Ragionevolmente per un senso mistico che si vuole significare, e che dovrà riferirsi indubitatamente alla dignità della quale il Signore l'avea investito fra i suoi discepoli. Ed è ben di mestieri notare lo studio che mettono in questa età d'oro per inculcare ad ogni passo l'universal domma della preminenza di Pietro fatto capo da Cristo della sua Chiesa

2. I sarcofagi fanno in certo modo pompa della così detta negazione di Pietro, ponendo questa rappresentanza nel centro delle composizioni, e talvolta anche sola. Ma in queste sculture Pietro, quando Gesù gli parla, fa un gesto, detto dai moderni interpreti gesto di chi si stizzisce, e per servirmi delle loro parole, gesto di chi sembra dire che « gli salta la mosca al naso. » Ma costoro s'ingannano, come ho dimostrato di sopra nel trattato del gesto: quel gesto di elevare l'indice al labbro, al naso, alla fronte, all'occhio è proprio di chi medita, pensa e riflette; e però nel caso nostro Pietro è rappresentato nell'atto di risovvenirsi delle parole dettegli dal Signore, dopo che, siccome avverte S. Luca (Luc. XXII, 61), il Signore voltossi e lo guardò con quell'occhio divino che penetra il profondo del cuore ed eccita a contrizione: *conversus Dominus respexit Petrum;* e però ne seguì che Pietro messo il piede fuori di quell'atrio, pianse amaramente, *flevit amare:* e

condannò il fallo che da smemorato aveva commesso:

> . . . . . *Memor ille malorum*
> *Immemoris damnavit opus*

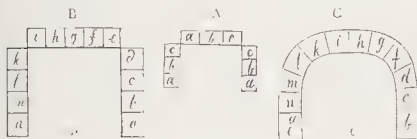
scrisse Sedulio (Carm. V, 109 seq.). Nè poi il gesto della mano è smentito dall'azione del volto: perocchè se Pietro ha talvolta il capo un po' basso, si sa che quest'attitudine conviene anche al pensieroso e al cogitabondo (HORAT. *Sat.* II, 5, 92; IAHN *ad* PERSIUM, *Sat.* III, 80): che se talvolta guarda in alto, v'è Quintiliano (*Declam.* X, 3, 115) il quale ha noverato tra i *resupini spectantesque tectum* coloro che pensano: *cogitationum murmura agitantes*. La verga che gli scultori pongono in mano all'Apostolo mentre eleva il dito, conferma la mia interpretazione; dacchè fu appunto allora quando Cristo gli predisse la sua resipiscenza, che gli raffermò il principato, avvertendolo di confermare nella fede i suoi fratelli: *στήρισον τοὺς ἀδελφούς σου* (LUC. *ib.* 32): *Confirma fratres tuos.* Nella composizione di questo gruppo dovrà quindi riconoscersi la resipiscenza di Pietro e la concomitante riconferma che Cristo gli fa del suo principato. Ecco spiegato il perchè gli artisti ne fanno tanta pompa. Il gallo sta ivi per testimonio dell'avverata predizione di Cristo: oltre a ciò si può dire che sia divenuto segno caratteristico dell'Apostolo, vedendosi presso di lui anche allorchè non si tratta della negazione e della resipiscenza, come quando, a modo di esempio, offre a Cristo la corona dei suoi meriti in un frammento di sarcofago del Museo di Tolosa.

3. La cena del Signore non si vede espressa nelle pitture cimiteriali e neanche nei sarcofagi, e però potrei lasciare di parlarne in questo luogo: ma perchè, come prevedo, vi si cercherebbe, e perchè si è parlato della lavanda, e perchè se ne ha un esempio in un musaico di Ravenna, ed un secondo anche più istruttivo in un codice greco recentemente scoperto, sarà bene toccarla brevemente perchè serva a comune istruzione, specialmente degli artisti. Era uso in quella età di non sedersi a tavola, ma i convitati si sdraiavano sui letti che si ponevano a tal fine intorno alla mensa e dicevansi convivali. Mangiavano così adagiati e distesi tenendo appoggiato il fianco e il gomito sinistro sopra un grosso piumaccio, che girava come il letto. E poichè le mense erano quadrate e rotonde, indi è che furono in uso due forme di letti, quadrati o a semicerchio. I quadrati cingevano la mensa, che era quadrata da soli tre lati; quelli a semicerchio la cingevano per la metà, lasciando gli uni e gli altri libero l'accesso ai servi che recavano le vivande sulla mensa. I letti quadrati essendo perciò tre, ebbero nome di *triclinium*, e quelli a semicerchio chiamavansi *sigma* dalla forma lunata del greco *s* allora in uso, ovvero *stibadium*. Noi non sappiamo se gli Ebrei usarono il triclinio ovvero lo stibadio, e neanche sappiamo sino a qual punto nei conviti privati si osservasse l'ordine dei posti secondo la dignità delle persone. Sappiamo però che nella forma dello stibadio i due primi posti erano a capo del semicerchio: l'uno a destra, l'altro a sinistra per chi guardasse la tavola: e che il primo posto era a sinistra dello spettatore nel *cornu sinistrum*, il secondo a destra nel *cornu dextrum*. Giovenco (III, 615) chiama queste due estremità *cornua summa*, che noi diremmo i primi posti, allorchè mette in versi l'avviso dato dal Redentore ai Farisei di non volerli occupare nelle cene perchè posti di onore:

> *Cornibus in summis devitet ponere membra*
> *Quisque sapit: venit forsan si nobilis alter*
> *Turpiter eximio cogetur cedere cornu.*

Dei due classici luoghi, l'uno di Sulpicio Severo e l'altro di Sidonio Apollinare, ottimamente si servì il Sirmondo per interpretare l'ordine di stare a mensa tenuto da Cristo e dagli Apostoli nella sacra cena. Essi potranno leggersi da chi brama appieno istruirsi. Le voci usate nella sacra Scrittura per esprimere l'adagiarsi a mensa, sono *ἀνακεῖσθαι*, *ἀνακλίνεσθαι*, *ἀναπίπτειν*, in latino *accumbere*, *recumbere*; e quando vogliono dire far adagiare alcuno, dicono *κατακλίνειν*. E perchè il posto che alcuno occupa è nominato *κλισία*, *accubitus*, perciò

il primo posto si appella πρωτοκλισία, *primus accubitus;* indi è che quando Cristo dice che i farisei amano di occupare i primi posti, il Vangelo (MATTH. XXIII, 6) adopera la frase: φιλοῦσι τὴν πρωτοκλισίαν ἐν τοῖς δείπνοις. Questo linguaggio conviene ancora a quella forma di letto chiamato triclinio, dove però giacendo tre o quattro o cinque, il posto di onore non era a capo dello scanno ma nel mezzo se eran tre, nel secondo luogo se erano quattro, nel terzo se erano cinque: ma nelle cene solenni, e dove interveniva un Console, si tenne un ordine diverso.

Porrò qui uno schizzo delle tre figure l'una (A), che ho accennata or ora, e le altre due (B, C) che spiegherò, prese, per esempio, le tredici persone della cena di Cristo.

In questa cena dunque, se vogliamo che i letti fossero a maniera di triclinio, B, avremo da supporne cinque nel letto di mezzo e quattro in ciascuno dei due laterali: Cristo avrebbe dovuto tenervi il secondo, *h,* se quattro erano i posti di mezzo, o il terzo posto, *g,* se erano cinque, e Pietro quello di mezzo, *b,* del letto laterale a destra. Nella ipotesi dello stibadio, C, il Salvatore avrebbe tenuto il primo posto, *a,* che è a sinistra di chi guarda, e Pietro il primo posto, *b,* che è a destra: gli Apostoli si sarebbero l'un dopo l'altro collocati appresso a Pietro, di modo che l'ultimo, *n,* doveva riuscire il più vicino a Cristo. Che quest'ultimo fosse Giuda Iscariota il persuade il fatto: perchè Giuda intingeva il suo pane nella paropside messa davanti a Cristo: *qui intingit mecum manum in paropside.* Non ebbe adunque torto Ammonio di Alessandria (*Fragm. in* S. IOHAN. c. 13, v. 4) di dire parergli che Giuda fosse il primo al quale Gesù lavò i piedi: Ἐμοὶ δοκεῖ τοῦ προδότου πρῶτον νίψαι τοὺς πόδας.

Stando le persone appoggiate sul gomito sinistro, ne avveniva che gli sdraiati a destra fossero rivolti di schiena allo spettatore che ho supposto nel punto *o,* e viceversa gli fossero volti di faccia quei che giacevano a sinistra. Stando inoltre l'uno accanto all'altro, avveravasi che si potesse dire di ciascuno che giaceva sul petto e in seno del vicino che gli stava alle spalle. Colui soltanto che era al primo posto, *a,* non aveva alcuno che, in forza della giacitura, gli riposasse davanti al petto. Però a lui era libero di scegliere alcuno e porlo in segno di affezione a sè dinanzi, il quale perciò dicevasi che gli giaceva in seno e sul petto: Gesù di fatti fe'adagiare Giovanni dinanzi a sè, ond'è che la Scrittura dice di quel discepolo che era adagiato in seno e sul petto di Cristo (IOH. XIII, 23, 25): ἀνακείμενος ἐν τῷ κόλπῳ,... ἀναπεσὼν ἐπὶ τὸ στῆθος. Era tanto diffuso il costume di così onorare alcuno dei convitati più cari, che di qua ebbe origine la proverbiale locuzione, della quale si serve anche S. Luca, quando volendo significare che Lazaro era stato accolto nel convito di Abramo come persona a lui cara, dice che dagli Angeli fu portato nel seno di Abramo (XVI, 22): ἀπενεχθῆναι ὑπὸ τῶν ἀγγέλων εἰς τὸν κόλπον Ἀβραάμ, e che fu veduto dall'Epulone nel seno di lui (ib. 23): ἐν τοῖς κόλποις αὐτοῦ. Dalle giuste idee dei posti occupati nella cena del Signore, i lettori potranno spiegarsi come avvenisse che Pietro avesse a raccomandarsi coi cenni al Discepolo diletto per sapere chi era quel traditore annunziato da Cristo. Possono anche inferire meco, che Giuda giaceva nell'ultimo posto immediatamente appresso a Cristo, il quale potè dire nell'orecchio a Giovanni, che il traditore era appunto colui al quale egli medesimo avrebbe dato il pane intinto: *cui ego intinctum panem porrexero* (IOH. XIII, 26), senza che Giuda che gli stava alle spalle l'udisse; e s'intenderà in fine come Gesù potè dire a Giuda che dimandava se egli era il traditore quelle parole, *tu dixisti* (MATTH. XXVI, 25), senza essere udito, onde non fu poi inteso il senso delle parole, *quod facis fac citius* (IOH. XIII, 28).

CAPITOLO DECIMO

TRIBUNALE DI CAIFA E DI PILATO, ECCE HOMO CORONAZIONE DI SPINE, VIAGGIO AL CALVARIO

Il pontefice degli Ebrei di nome Giuseppe, ma denominato Caifa o più pienamente Caiafa, in un sarcofago Lateranense, ha il suo tribunale incontro al tribunale di Ponzio Pilato governatore della Giudea. Caifa siede in faldistorio assistito da due personaggi che, alla tunica discinta indossata da loro, non si distinguono dal pontefice; al quale si è però dato il distintivo del diadema, proprio del solo pontefice supremo. Tutti e tre rappresentano il sinedrio, e Gesù sta loro innanzi colle mani legate a tergo fra due giudei che, dal solito pileo cilindrico, si dimostrano appartenere alla famiglia dei ministri di quel tribunale. Per episodio di questa scena Pietro è rappresentato in diverbio con un giudeo, che alla penula che veste e alla barba che nutre, pare un fariseo. L'attitudine timida e irresoluta dell'Apostolo che se ne sta colle braccia conserte e a capo piegato, dichiarano che si tratta di volerlo convincere per discepolo di Cristo; lo che talmente l'ha intimidito che, turbato di mente, afferma con giuramento di non sapere chi fosse quel galileo. Queste due scene insieme unite, ci appalesano l'intento dell'arte che fu di rappresentare Cristo condannato dal sinedrio e disconfessato anche da un suo discepolo. È una invenzione dell'artista che aggiugne il sommo del patetico alla rappresentanza.

Dal tribunale del pontefice, Cristo è tratto al pretorio del preside, uomo pagano. Gioverà qui dare un'idea del tribunale di quei tempi descritto in poche linee dall'Autore *Op. imperf.* (*in* Matth. *hom.* LIV in c. 15); e servirà anche per ispiegare ciò che son per dire relativamente all'insegna imperiale: *Criminosas personas iudex auditurus in publico tribunal suum collocat in excelso, circa se constituit vexilla regalia ante conspectum suum ponit super mensam caliculum, unde tribus digitis mortem hominum scribat aut vitam: hinc inde officiales ordinate consistunt.* Ponzio siede in faldistorio e all'aperto, cioè fuori della sua residenza, la quale è significata da una torre che gli si vede alle spalle nel fondo della scena. Egli suole avere accanto un assessore, e dinanzi un'urna o idria sopra una mensa, che parmi sia l'urna dei voti, e simboleggi perciò il giudizio. Questi particolari vi sono

adoperati per indicare che si tratta una causa, e non perchè di fatto Ponzio procedesse, uditi i pareri, a pronunziare la sua sentenza: di che nel sacro testo non vi ha indizio alcuno, e sarebbesi dovuto leggere secondo il costume romano: *cum consilio causa cognita, de consilii sententia,* ovvero *cum consilio collocutus.* S. Luca ci ricorda questa formola e l'uso di udire gli assessori parlando di altro procuratore della Giudea, Porcio Festo, il quale udito il parer loro, decise di mandar S. Paolo a Roma (ACT. XXV, 12): *ὁ Φῆστος συλλαλήσας μέτὰ τοῦ συμβουλίου ἀπεκρίθη*, e la Volgata: *Tunc Festus cum concilio locutus, respondit.* Lo scultore dell'insigne sarcofago Lateranense che si vede inciso nella tavola 323, 4, 5, 6, seguendo l'uso dei suoi tempi, ha posto accanto al preside un ministro in atto di sostenere una macchinetta (l. c. n. 6) che oggi è molto danneggiata, ma dev'essere la così detta pila, col busto del principe, noverata fra le insegne della dignità, e però chiamate da Giustiniano *σύμβολα*, e *παρασήματα τῆς ἀρχῆς*, come ha notato il Boecking (*Not. dign.* pag. 171), dei Prefetti del pretorio, dei Proconsoli, dei Conti d'Oriente, dei Prefetti augustali, dei Vicarii e del Consolare della Palestina. Essa ha la forma di cono rovescio, e doveva portare il busto imperiale, ora mancante, appoggiato a quella tavoletta che vi si vede tuttora. Veniamo ai particolari di questo giudizio. Cristo non ha le mani legate, e o sta solo, ovvero accompagnato dagli sgherri, di rincontro del preside che si suol rappresentare in aria di imbarazzato colla mano alla guancia e la faccia rivolta: porta anche i piedi complicati e soprapposti, ad indizio che indugia a trovare un partito. L'assessore è ancor egli perplesso e tale complicazione d'idee dell'animo dimostra con l'incrocicchiare le mani sulle ginocchia. Ponzio decide in fine di condannar Cristo, e appigliarsi al ripiego di gettarne la colpa sui Giudei tumultuanti: però si è fatto chiamare un servo col gotto e la patera per lavarsene le mani, ossia per respingere da sè la responsabilità di quel misfatto. Così gli Ebrei e i Gentili concorrono alla morte di Cristo, ma i Giudei di piena loro malizia, i Gentili contro voglia e premessa l'assoluzione del reo. Ma prima di venire a questo atto, il preside ha tentato di liberare Gesù presentandolo alla moltitudine che il voleva morto, tutto sfigurato e piovente sangue per l'arbitraria coronazione di spine e per la flagellazione da lui inflitta che non riuscì ad appagare i tumultuanti, com'egli s'imaginava. Una tal scena di presentazione è singolarmente espressa in un sarcofago di Arles (Tav. 335, 2), ed è agevole riconoscerla attendendo al preside posto ivi in atto di guardare il popolo, al quale addita colla mano Gesù pronunziando le note parole: Ecco quell'uomo (che cercate a morte). Resta a dichiarare perchè Pilato e colui che il serve di acqua alle mani siano cinti della laurea, quasichè stessero a fare un sacrifizio alla pagana, o l'avessero già fatto. Potrebbe però essere che la laurea sia piuttosto la imperiale, e che abbiano rappresentato il preside della provincia cogli attributi di quella suprema dignità dello stato, e vie più perchè in alcuni marmi questa laurea si vede cambiata in diadema gemmato. Resterebbe intanto a spiegare la laurea del ministro; il qual nodo io son d'avviso che si possa sciogliere solo se consideriamo questa insegna come una espressione caratteristica di quella lavanda; perocchè i pagani procedevano coronati alle loro cerimonie religiose, e tal si era per loro il lavarsi onde espiare una morte anche non volontaria.

Ponzio non è sempre vestito d'una maniera: e ora è in corazza e paludamento militare, ora in tunica e clamide civile; il che si deve condonare ai tempi in che furono scolpiti quei sarcofagi che così lo rappresentano, perocchè allora le clamidi avevano generalmente preso il luogo dell'antica toga romana.

L'intento di questa composizione si è il rappresentare la dichiarazione della innocenza di Cristo pubblicamente confessata dallo stesso preside pagano, che però meritò da Tertulliano (*Apol.* cap. 21) di essere chiamato cristiano di coscienza: *Pilatus et ipse iam pro sua conscientia christianus.* Tutta la

perfidia però piomba sul capo degli Ebrei autori di quel delitto, pel quale la sinagoga fu, come le era stato predetto, ripudiata da Dio, e la gentilità invece convocata al nuovo patto. Della qual nuova Chiesa graziosamente scrive S. Agostino, seguendo l'idea di Tertulliano, che Pilato rappresentò l'Occidente, come i Magi l'Oriente quando riconobbero il re dei Giudei, onde sarebbero venuti i credenti alla mensa di Abramo, Isacco e Giacobbe, esclusi i figli del regno (*Serm. de Epiph.*): *Magi ab Oriente, Pilatus ab Occidente venerat: unde... attestabantur Regi Iudaeorum, ut cum Abraham, Isaac et Iacob recumberent in regno caelorum*

Prima d'ora coloro che si occupavano dei cristiani monumenti erano pervenuti a stabilire che l'arte rifuggisse, nei primi secoli, di rappresentare i misteri della passione, vista la deficienza di pitture e sculture di tal genere. Particolarmente poi erasi detto che gli antichi evitavano di figurare il mistero della croce. Veramente noi che abbiamo davanti l'immensa raccolta di monumenti, troviamo essere assai rari quei marmi e quelle pitture cimiteriali che rappresentano direttamente le sofferenze del Figliuolo di Dio. La flagellazione non ne conta finora veruno; la coronazione e il viaggio al Calvario un solo. Un sarcofago Lateranense nel quale si vede scolpito il giudizio di Pilato, è quello che rappresenta queste due scene: ivi un uomo armato pone in capo al Redentore la corona, all'apparenza di lauro, e potrebbe dirsi che l'artista abbia scambiato lo spino in quella pianta che simboleggiando la regia dignità, facesse intendere il motivo preteso della condanna. La figura del Salvatore è messa di prospetto e colle braccia conserte in aria dignitosa e tranquilla: l'uomo armato pare un soldato legionario, vestendo quell'arma di tutto punto, la quale non consta che fosse mai stata adottata per la famiglia del tribunale. Per converso Tertulliano, senza alcuna riserva, attribuisce alla milizia il prestare l'opera sua alla cattura, alla prigionia, ai tormenti e al supplizio dei rei (*De cor. mil.* c. 11): *et vincula et carcerem et tormenta et supplicia administrabit nec suarum ultor iniuriarum.*

La canna in mano di Cristo non è espressa, ed egli indossa i soliti abiti, la tunica e il pallio; ond'è chiaro che la composizione non esprime il racconto, ma l'accenna soltanto per riverenza alla persona di Cristo. Quanto alla tunica, l'artista non è il solo che ne vesta il Signore coronato di spine. Giovenco nel libro IV della *Historia Evangelica,* scrive (vers. 643 segg.):

Traditus est trucibus iustus scelerisque ministris
Militibus: scelerum ludibria corpore perfert
Purpureamque illi tunicam clamydemque rubentem
Induerunt spinisque caput cinxere cruentis.

Ove l'Arevalo osserva, che della tunica parla anche la versione di S. Matteo nel codice di Vercelli: *et induerunt eum tunicam purpuream et clamydem coccineam circumdederunt ei.* Altri testi poi son citati dall'Irico editore del codice predetto.

Nella scena seguente del sarcofago medesimo, è scolpito un uomo di statura assai bassa che porta in mano una croce e va a sinistra accompagnato da uno sgherro. Questa scultura non altro esprime che il viaggio di Cristo al luogo del supplizio: il che facilmente s'interpreta, quantunque manchi la persona principale; dacchè convien dire che lo scultore pensò che era facile il supplirla dall'antecedente composizione. Questo viaggio al Calvario trovasi nella stessa guisa figurato allorchè si tratta di S. Pietro, che è preceduto da uno sgherro il quale porta in mano la croce: ed è questa una bella conferma di ciò che ho stabilito descrivendo i sarcofagi, essersi Pietro surrogato al Maestro nelle ultime rappresentanze della passione.

CAPITOLO UNDECIMO

LA CROCIFISSIONE

Il mistero della croce non si è ancor veduto storicamente figurato nelle pitture cimiteriali più vetuste e neanche nelle sculture dei sarcofagi. Ma v'è un monumento preziosissimo della età di Settimio Severo o poco di poi (Tav. 483), che ne può in parte supplire la omissione.

Gravi questioni si agitarono intorno alla forma della croce e al modo di sospendervi il reo, non tanto per la maniera non sempre concorde degli antichi in parlarne, quanto per mancanza di monumenti d'epoca anteriore a Costantino, nella quale tal supplizio era in vigore. La parte prominente, che altri pongono altri no, si può dire che non manchi se non quando è omesso il cartello, ossia il titolo della croce. E quando il titolo vi è, questo si attacca alla trave prominente, ovvero ad un'asta che ne sostiene le veci. La croce del Palatino (vedi la dichiarazione di quel graffito alla Tav. 483) ne fa manifesta prova, perocchè essa ha l'asta del cartello piantata alquanto a destra e non a piombo sulla trave verticale; il cartello, sebben mal fatto e accennato appena, pure mostra di esservisi voluto esprimere da quel beffardo pagano, che il graffì a dileggio del suo compagno Alessameno. Nel basso della trave verticale inchiodavasi un travicello o tavoletta traversa, perchè il reo che montava sul patibolo vi poggiasse i piedi, che ivi gli erano conficcati, mentre s'inchiodavano le mani alla traversa superiore. Una croce siffatta ben si poteva chiamare τὸ τριπάσσαλον, col qual nome i preti di Achaia chiamano la croce di S. Andrea, che perciò deve dirsi aver avuta la comune forma di croce romana, e non quella decussata e simbolica, che i moderni gli hanno attribuita.

In Oriente si usò per simile stromento di supplizio il palo e la forca, e il reo vi era sospeso e legato, ma non inchiodato: l'inchiodare ad una croce della forma di un tau greco, o dell'antenna in su l'albero della nave, fu soltanto in uso degli occidentali. Il Salmista adunque che predice la perforazione delle mani e dei piedi (XXI, 17), *foderunt manus meas et pedes meos,* fa come Zaccaria (XIII, 6) da vero profeta, non potendo essi avere neanche l'idea di ciò che scrivevano, e che si è poi

avverato in Cristo. Quattro sono i chiodi adoperati ad affiggere alla croce le membra di Cristo, e non tre che è di moderna invenzione, a cui non suffraga di certo il noto verso 1487 del *Christus patiens*, giacente nudo sul legno a tre chiodi: *Γυμνὸν τρισήλῳ κείμενον ξύλῳ*: non constando se il poeta parli dei tre chiodi l'uno dei quali reggeva il cartello di condanna e gli altri due le traverse. Essendo noto che i rei in occidente erano affissi del tutto nudi, il graffito del Palatino sembrerebbe contraddire, se non fosse egualmente conosciuto che la pia devozione dei fedeli e il rispetto dovuto alla venerabile Imagine, consigliava generalmente di vestirla, ponendole indosso un *ὑπενδύτης* cioè una camicia ossia un colobio: si venne anche al partito di sostituire alla camicia un panno intorno ai fianchi, che con greco vocabolo si chiama perizoma. Alla intera nudità dei condannati vi è qualche antico scrittore che sembra contrario. Perocchè l'Evangelo di Nicodemo narra, che a Gesù, spogliato nudo pria che montasse sulla croce, fu messo un panno di lino intorno ai fianchi (*Evang. Nicodemi, sive gesta Pilati*, c. X): *ἐξέδυσαν αὐτὸν τὰ ἱμάτια αὐτοῦ καὶ περιέζωσαν αὐτὸν λέντιον*; e l'autore degli *Atti di Pilato* (ed. Tischend. cod. B), attesta invece che gli fu indossata una tunica interiore o colobio di color rossastro: *αὐτῷ ἐνέδυσαν ῥάσον κόκκινον*. Or ciò non prova altro che l'antichissimo uso di rappresentare Cristo crocifisso coi soli fianchi velati; ovvero in interula, di che abbiamo il bel riscontro del crocifisso palatino, ma non vale a persuadere che i carnefici avessero coi rei questo qualunque riguardo, mentre invece la nudità del reo era intesa nella condanna come inseparabile dalla ignominia del patibolo.

Se la rappresentanza di Gesù crocifisso fu studiosamente evitata dai pittori e scultori dei primi tempi, essi però ritrovarono alcune ingegnose forme che servissero a richiamarne alla memoria lo spettacolo, e non a rappresentarlo all'occhio. Già di sopra ho dimostrato come il rappresentarono per allegoria ponendo la figura in luogo del figurato, nelle profetiche scene del sacrifizio di Abramo e nel supplizio di Daniele ai leoni, nei quali le imagini fanno risovvenire della croce: ora dirò come abbiano trovato di poter figurare lo stesso soggetto rappresentando la nuda croce con alcuni accessorii. Quella insigne pietra incisa che pubblicai già da qualche tempo, ne dà la prima composizione. È una croce nuda della forma di un tau greco, sulla cui asta traversa poggia una colomba col ramo di olivo, e a' piedi un agnello. Congiunti insieme questi tre oggetti che altro possono essi significare se non Cristo crocifisso? V'è la croce, v'è l'agnello simbolo della natura umana di Cristo condannata al supplizio; v'è la colomba che ne dichiara la natura divina col ramo simbolo della unzione o *χρῖσμα*, esprimente la ipostatica unione, onde fu appellato *Χριστός*. A questi sensi medesimi si riduce l'agnello che porta in capo una croce sormontata dalla colomba. In un terzo monumento ove si vede la croce in forma di tau colla colomba tallofora che vi poggia sopra, l'agnello sta a destra, e a sinistra si legge **IXΘYC**, e vi si sarebbe potuto invece figurare un pesce, perocchè il pesce non meno che l'agnello è simbolo della natura umana assunta dal Verbo. Da questa terza maniera di figurare il Crocifisso potremo facilmente passare ad intendere il senso dell'àncora, dell'albero di nave coll'antenna, o della croce posta in mezzo a due pesci. Però fa di mestieri che ci risovveniamo essere i due pesci pel miracolo della moltiplicazione divenuti simbolo della carne di Cristo: ed è per conseguenza avvenuto, che posti essi accanto alla croce, abbiano a significare l'umana natura di lui; ma v'è anche da considerare che il pesce *ιχθυς* contiene in sè gli elementi che manifestano le due nature ipostaticamente congiunte, e però la colomba col ramo può bene essersi omessa.

Dalle simboliche composizioni rappresentanti ai fedeli Cristo crocifisso ebbero origine altre nuove creazioni dell'arte, fra le quali primeggia la ravennate ammirabile di S. Apollinare in Classe. Quivi l'artista che ha scelto per argomento la trasfigurazione, si è proposto di sostituire al Redentore trasfigurato il soggetto del discorso, che fu la vicina

Redenzione: *Loquebatur de excessu quem completurus erat in Ierusalem.* Ha egli dunque posta una croce in aria, nel cui centro spicca il busto del Salvatore. Ma perchè apparisse la redenzione compiuta dall'uomo Dio, egli ha posto alle due braccia traverse l'A e l'Ω, alle due estremità verticali l'IXΘYC e il SALVS MVNDI.

Vi ha inoltre dall'alto la mano parlante del Padre che dichiara quel mistero. Or egli è chiaro che l'artista volle qui rappresentare Cristo crocifisso, e in quella vece pose sulla croce il solo busto di lui. Del resto la sostituzione non è sì nuova, se bene intendiamo la consimile idea del labaro costantiniano, che consisteva nel nome di Cristo posto sulla parte prominente della croce.

E questa interpretazione del simbolo arcano ci si manifesta certissima dove consideriamo che l'età seguente cambiò quel nome IXΘYC nel busto del Redentore. Questa maniera di rappresentare il Crocifisso mostrasi e si ripete più volte sulle borraccette provenienti dalla chiesa della Risurrezione di Gerusalemme, *ἐκ τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων*. Ivi è tale la composizione. Vedesi fra i due ladroni crocifissi una croce piantata sopra un monticello a tre creste, dalle cui falde sgorgano quattro rivoli di acqua: essa non consta soltanto di travi, ma appare contesta di foglie di palma: inoltre in luogo dei due *protectores* che nelle rappresentanze dei sarcofagi vegliano in guardia del labaro, si vedono i due progenitori che genuflessi l'adorano: finalmente invece del monogramma entro una laurea, appare in alto sulla trave prominente il busto di Cristo. Non v'ha dubbio che questo busto sia analogo al busto messo nel centro della croce in S. Apollinare, nè può negarsi che il busto sulla parte prominente della croce, sia equivalente nel significato al nome santo di lui del labaro costantiniano. Noi abbiamo quindi tre maniere di rappresentare il Crocifisso e la sua gloria e il suo trionfo sì bene espresso dalle foglie di palma che quella croce vestono e adornano. I quattro fiumi della evangelica dottrina vedonsi scaturire dalle radici di questo nuovo albero di vita piantato sul monte santo, mentre Adamo ed Eva redenti l'adorano. Papa Agatone adunque quando pose (Tav. 274, 2) una croce gemmata e sopra il tronco prominente di essa figurò il busto di Cristo chiuso in rotonda cornice, e dipinse in alto la mano divina sporgente dal cielo che l'incorona, altro non intese rappresentare che la gloria di Cristo crocifisso. Finalmente v'è sopra una di esse borraccette un esempio della intera figura di Cristo crocifisso in mezzo ai due ladroni e adorato da Adamo e da Eva; ma egli è interamente vestito di tunica e di pallio, e quantunque abbia le braccia aperte, la croce però vi è stata del tutto omessa. Sicchè v'è la croce senza la imagine di Cristo, ovvero coll'agnello, ovvero con un busto nel centro, ovvero col busto sulla parte prominente, o in quella vece il suo nome sacrosanto, ovvero Cristo colle braccia distese, omesso il salutifero segno della croce; le quali diverse e in parte simboliche forme scambiansi luce, dimostrando che furono in quei tempi altrettanti modi di esprimere Cristo crocifisso.

CAPITOLO DUODECIMO

LA RISURREZIONE, L'ASCENSIONE E LA INSTITUZIONE DELLA CHIESA

Nuovo anche può dirsi il modo che tennero gli antichi in figurare la risurrezione. Perocchè ove i più recenti pongono Cristo che esce glorioso dalla tomba tutto raggiante di luce, gli antichi invece pongono il sepolcro vuoto, le guardie atterrate, l'Angelo alla soglia che parla colle donne venute ad imbalsamare il corpo del Signore. Nè possiamo rivocarne in dubbio il senso: perocchè oltre alle parole dette dall'Angelo, ΑΝΕϹΤΗ Ο ΚΥΡΙΟϹ, che si leggono scritte sulla tomba nei vasellini di Monza (Tav. 434), in uno di essi (Tav. 433) questa scena segue immediatamente dopo la predetta crocifissione: sicchè siamo certi che il sepolcro non fu mai rappresentato come stanza del morto, ma come luogo di risurrezione. In altre composizioni il sepolcro è sempre aperto, ed ora è un Angelo che alle donne mostra la sindone giacente nella stanza sepolcrale, come nel sarcofago di S. Celso in Milano (Tav. 315), ora è il Redentore medesimo che appare alle donne presso il sepolcro, come in un sarcofago romano (Tav. 350, 4) e in un altro di Arles (Tav. 316, 2).

A figurare l'ascensione di Cristo trovo che gli antichi adoperarono due modi. Il primo si ha in una scultura arelatense (Tav. 316, 2), ove il Redentore è sul monte Oliveto in atto di stendere la mano al Padre, la cui destra appare tra le nuvole, e gli undici discepoli giacciono qua e là prostrati. Questa scena si rivede in un bell'avorio di Monaco (Tav. 459, 4), dove il Padre stringe la mano a Cristo che ascende; mentre due Apostoli, prostesi sulle pendici dell'Oliveto, stupiscono abbagliati dalla gran luce di quel corpo glorioso. Davide profetò, scrive Didimo (*De Sp. S.* 51), che Cristo risorgendo da morte fu assunto nei cieli sollevatovi dalla destra del Padre: *De quo David prophetavit in spiritu quod a mortuis resurgens assumptus sit in coelos dextera Dei sublevatus.* E S. Ilario spiegando il Salmo LXII, 10, dice che dalla virtù di Dio, che è significata per la destra, è preso e assunto colui, che essendo Virtù di Dio e Sapienza e Verbo, si fe' carne per essere anche per la gloria corporale conformato a lui: *Adhaerens Deo susceptus a Dei dextera est, idest per virtutem Dei quae significatur in dextera ab eo, qui Dei et Virtus et Sapientia et Verbum caro est factus, assumptus est, conformis gloriae corporis iam futurus.* Colla sua destra il Padre levandolo, annota S. Alessandro vescovo di Alessandria, il pose a sedere su di alto

trono e il fece giudice dei popoli, duce delle schiere degli Angeli, auriga dei Cherubini, figlio della vera Gerusalemme, sposo della Vergine e re (MAI, *Bibl. PP.* ed. MIGNE, *Patrol. Gr.* tom. XVIII, pag. 603). Qui è dove si dimanda che cosa intendano i SS. Padri di esprimere quando scrivono che Cristo ascende, ovvero che Cristo è assunto, perocchè vi è chi nega che sia assunto e concede soltanto che ascenda. La loro dottrina è che Cristo come Dio ascende e come uomo è assunto; la qual sentenza è chiaramente espressa nel Sermone 3 *De ascensione* che va fra le opere di S. Agostino: *Sub una eademque persona,* dice lo scrittore, *in eo qui elevat divinam potentiam in eo autem qui elevatur humanam cognosce substantiam.* Nè però, quando si dice la destra del Padre, altro s'intende che la potenza di Dio, cioè il Verbo medesimo che è la potenza e la destra di Dio, *per quod facta sunt omnia.* Onde chi dice che Cristo fu assunto dalla destra del Padre, esprime che il Verbo ha assunta al cielo la sua umana natura.

In altra guisa Cristo ascende stante in piedi, ovvero assiso nella nube di gloria la quale è sollevata dagli Angeli, del cui ministero nell'ascensione riferisce la Chiesa le parole del Salmo, nel quale s'invitano i primi spiriti celesti ad aprire le porte loro perchè vi entri il re della gloria. Laonde si vedono anche espressi gli Angeli che sembrano discesi a sollevarlo, mentre egli ascende per virtù propria. Generalmente però il ministero prestato dagli Angeli si è di portare la nube di gloria nella quale ascende Cristo. Avvertasi però, scrive S. Cirillo di Gerusalemme (*Catech.* XIV, 25), che colui il quale sta sulla nuvola ascende per propria virtù essendo egli assai più potente di quell'Angelo che trasportò Abacuc: *νεφέλῃ ἐπιβὰς οἰκείᾳ δυνάμει ποιεῖσθαι τὴν εἰς οὐρανοὺς ἄνοδον δυνατώτερος τοῦ ἀγγέλου τοῦ μετατιθέντος τὸν Ἀββακοὺμ ἦν.* Questa seconda maniera di rappresentare l'ascensione vedesi meglio che altrove in una delle quattro colonne del ciborio di S. Marco in Venezia, ove si ha l'epigrafe che ne dichiara il concetto (Tav. 498): ASCENSIO CRISTI AD CELOS APOSTOLIS CVM MIRATIONE ASPICIENTIBVS. Questa nube di gloria portata dagli Angeli è però considerata come un carro di gloria, tratto dai Cherubini veduti da Ezechiello servir di veicolo alla Maestà di Dio: lo che a maraviglia si vede espresso in una pittura del codice di Zagba (Tav. 139, 2), dove la nube viene sostenuta dal Cherubo; e in una delle borraccette di Monza, ove del Cherubo, per compendio, è espressa la sola mano. S. Cirillo sopra lodato mettendo a confronto il ratto di Elia coll'ascensione del Signore, dice che le migliaia di Angeli acclamanti formavano il suo carro diecimila volte moltiplicato (*Catech.* XIV, 25): *Χριστοῦ δὲ τὸ ἅρμα μυριοπλάσιον χιλιάδες εὐφημούντων.*

L'ascensione di Cristo considerata nei due modi predetti può dirsi ascensione, perchè l'apparente assunzione è in verità ascensione, *ἀνάβασίς ἐστιν ἡ ἀνάληψις· σαρκὸς δὲ τὸ ἀναληφθῆναί ἐστι,* dice S. Crisostomo (*in* ACTA APOST. *Hom.* II, 3): ma l'ascensione, o sia il levarsi al cielo senz'altro ministero, si è veduto espresso nel cimitero napolitano, dov'egli è rappresentato in atto di salire al cielo per virtù propria, senza altro mezzo. Questa distinzione è bene averla qui fatta, da poichè nei due modi predetti di ascensione e di assunzione si esprime la Sacra Scrittura, dai quali passi argomentano i SS. Padri le due nature in Cristo, dimostrando che come Dio ascende, come uomo è assunto. Piacemi per ultima conferma addurre l'autorità del maestro di Vittore Vitense, S. Diadoco vescovo di Fotice nell'Epiro, che nella Omelia sull'ascensione del Signore pubblicata dal Mai (*Spicil. Rom.* IV, XLIII, ed. MIGNE, *Patrol. Gr.* tom. LXV, pag. 1143) scrive: Ogni mente conobbe e stupì vedendo che il Signore ascendeva insieme ed era assunto. Perocchè egli era elevato, ossia era esaltato sopra tutti i cieli, secondo la profezia, come uomo, mentre ascendeva come Dio: *θαύματος πᾶσα καὶ γνώσεως ἐπληρώθη αἴτησις ἀναβαίνοντα ἤτοι ἀναλαμβανόμενον τὸν τῶν ὅλων Κύριον θεωροῦσα. Ἐπήρθη μὲν ἤτοι ὑψώθη ὑπεράνω πάντων τῶν οὐρανῶν, κατὰ τὴν προφητείαν, ὡς ἄνθρωπος, ἀνέβη δὲ ὡς θεός. Ἀνέβη γάρ, φησὶν, ὁ Θεὸς ἐν ἀλαλαγμῷ,*

Κύριος ἐν φωνῇ σάλπιγγος. E poco dopo: Διὰ τουτο μὲν, ὡς ποοέφην, ποῦ μὲν αὐτὸν (ὁ προφήτης ἐπαρθέντα λέγει, ποῦ δὲ ἀναβάντα· ἵνα θεὸν καὶ ἄνθρωπον τὸν αὐτὸν εἶναι πιστεύσωμεν ἐν μιᾷ ὑποστάσει.

Nella scena dell'Ascensione, gli Apostoli sogliono figurarsi sul monte, ovvero nel piano in varii atteggiamenti di stupore e di maraviglia, e così ci si dimostrano su d'una borraccetta di Monza, ove inoltre è nel loro mezzo la Vergine che leva com'essi le mani, quasi ansiosa di raggiugnere il figlio: in altra però essa è in atto di orante, mentre lo Spirito Santo, per prolessi, vedesi già discendere dall'alto principalmente sul capo di lei.

Non è qui da omettere la considerazione che gli antichi monumenti ci suggeriscono: e questa si è che Cristo, come sedente in cielo alla destra del Padre, non si è mai dagli antichi figurato altrimenti che in perfetta umana figura, cioè a dire barbato, non essendo generalmente vero ciò che i moderni asseriscono, che nel corso della vita mortale Cristo si è figurato imberbe, e barbato dopochè è risorto. Or noi vediamo che anche dopo la risurrezione, non pochi sono gli esempi di Cristo d'aspetto giovanile e imberbe. Alla quale osservazione pone il suggello quella medesima preziosa scultura veneziana di sopra addotta, che dopo averci figurata l'ascensione, or ora descritta, ove Cristo è giovane imberbe e ha corti e ricciuti capelli, nella scultura immediatamente a questa sovrapposta dove cel rappresenta nella gloria celeste corteggiato dagli ordini angelici, il figura in lunghi e discriminati capelli e in ben nudrita barba: e perchè non vi resti alcun dubbio, quell'eminente artista vi ha scolpito sopra: IHS SEDET IN GLORIA CELESTI ADSTANTIBVS ORDINIBVS ANGELOR. Ivi egli siede in trono avendo un libro nella sinistra e sta in mezzo a due Cherubini e a sei Angeli, tre per parte, che colle mani velate l'adorano.

Or dunque dopo che io ho, secondo il mio intendimento, interpretata la risurrezione e l'ascensione di Cristo, come si è espressa dall'arte antica, tempo è che tratti di un soggetto creato dall'arte medesima e che suppone Cristo risorto: questa è l'istituzione della Chiesa e la missione di evangelizzare a lei affidata. Quanto alla parte storica, si sa che la missione di evangelizzare fu data agli Apostoli dopo la resurrezione quando furono raccolti in Galilea sul monte Tabor: ma può essere anche vero che se ne sia di nuovo parlato sull'Oliveto, quantunque non se ne abbia cenno in S. Matteo, nè in S. Luca. E certamente chi segue la esposizione di S. Marco (XVI, 15, 19), il quale del resto della missione data sul Tabor non fa parola, si può facilmente indurre a credere essersi la stessa missione ripetutamente affidata da Cristo prima sul Tabor, poi sull'Oliveto innanzi che si levasse in alto ascendendo al cielo.

Comunque ciò sia, egli è certo che la rappresentanza della instituzione della Chiesa non è storica, ma è una creazione dell'arte a scopo di figurare la missione come una conseguenza della instituzione del corpo insegnante sotto un sol capo e suo Vicario.

Nella quale invenzione si vede che gli artisti hanno in due maniere diversamente figurato Cristo. Questi nell'atto di instituire il suo Vicario e di affidare agli Apostoli la predicazione, ora sta in piedi sopra una simbolica pietra, ora siede sopra una simbolica sedia, che serve a lui di trono. Dalla simbolica pietra emanano quattro ruscelli; ed egli ha dintorno gli Apostoli in pieno numero, ma il più delle volte vi sono rappresentati i soli due principi degli apostoli Pietro e Paolo. Onde è d'uopo dedurre, che non si vuol qui esprimere l'ascensione dal monte Oliveto, ma un soggetto ideale, il cui scopo si è di dimostrare l'instituzione della Chiesa nel capo visibile che è Pietro e nei suoi ministri evangelici, significati per eccellenza dall'Apostolo delle genti. Cristo dà a Pietro un volume svolto sul quale si legge DOMINVS LEGEM DAT, e S. Pietro il riceve nel seno del pallio portando sull'omero sinistro la croce. Il senso di questo

volume è messo fuor di controversia da altre composizioni dove Cristo dà a Pietro le chiavi, e da un singolar sarcofago di S. Massimino, dove Gesù dà le chiavi e insieme con esse il volume. Nè poi può dubitarsi del senso di quella croce che porta S. Pietro, la quale in alcuni sarcofagi si vede decorata di pietre preziose, in altri cambiasi in croce monogrammatica (Tav. 342, 3); la quale circostanza parmi decisiva perchè non si debba pensare che sia un simbolo di martirio siccome generalmente si crede.

Sul volume che Cristo consegna a Pietro si legge, come ho detto, DOMINVS LEGEM DAT, e questi l'accoglie nel seno del pallio. La locuzione *δίδοναι νόμον, dare legem,* nella Scrittura ha il senso di far nota la legge, di promulgarla, e così fu data da Dio agli Ebrei ed è data ai gentili: ma in questo significato non fu certamente data a Mosè, nè per conseguenza a Pietro che è riguardato dai SS. Padri qual'altro Mosè, anzi di gran lunga superiore a quel legislatore, che di lui fu tipo e figura. Perocchè la legge fu da Dio affidata a Mosè perchè la promulgasse e ne fosse l'interprete; ma Cristo niun codice di legge lasciò a Pietro, nè gli dettò nè impose di scriverne veruno. Che vuol dire dunque *Dominus legem dat,* il Signore dà la legge? Significa che Cristo gli dà il governo della società cristiana; lo costituisce suo Vicario e Capo visibile di essa. Egli è vero altresì che la dottrina cristiana fu affidata anche agli Apostoli, ma non dobbiamo dimenticare che al solo Pietro, pel merito singolare di aver confessata la divinità di Cristo, furon singolarmente promesse e date le chiavi; a lui solo fu commesso di confermar nella fede i suoi confratelli, e vuol dire che a lui solo fu affidato il governo della Chiesa universale. L'atto adunque di consegnare soltanto a Pietro la legge, non ha quel senso che prende allor che si tratta degli Apostoli, ai quali egualmente come dipoi a S. Paolo, fu affidata la legge per istrumento di predicazione: ma ha ciò di proprio che Cristo dà al solo Pietro ciò che a lui solo ha promesso e non agli altri Apostoli. Noi possiamo esser certi della interpretazione data alla consegna del volume della legge. Neone vescovo di Ravenna, rappresentò in un pentaclinio vescovile da sè costrutto questa composizione, nella quale vedevasi Cristo in mezzo ai dodici Apostoli dar la legge a Pietro, e l'interpretò in egual modo ponendovi sotto questi versi riferiti da Agnello nella vita:

Euge Simon Petre commissum tibi suscipe munus...
Bis senos inter fratres in principe sistis
Ipse loco, legesque novae tibi dantur ab alto.

Altrimenti la legge si vede affidata colla consegna del volume anche all'apostolo Paolo in qualche sarcofago ravennate, giacchè si fa ciò nel senso particolare di mandato, ἐντόλη. Ed è tanto certo l'intento di quella età, la quale, sebben di raro, nulladimeno rappresenta Cristo in atto di consegnare il volume a S. Paolo, che indi le cose da me stabilite non ne scapitano punto, anzi vi trovano la più bella conferma e la più chiara luce. Perocchè il Signore mentre consegna a Paolo il volume, ha già data la croce e la chiave a Pietro, le cui simboliche significazioni di scettro, di potestà e di governo sono accertatissime. Non basta quindi vedere che Gesù dia il volume a S. Paolo per dire che la consegna del volume si fa a lui: ma voglio anche dire che se per ipotesi si vedesse in qualche monumento consegnarsi da Cristo il volume a Paolo, lo che non è poi vero come taluno dei recenti scrittori ha creduto di scorgere nella secchia della Biblioteca vaticana; ciò neanche indebolir potrebbe la validità della nostra tesi, perchè il senso di questa consegna si vedrebbe limitato dalla opposta consegna della croce e delle chiavi, essendo certo che Pietro solo fu fatto da Cristo, come scrisse Draconzio (*Carm. de Deo,* III, 218), *crucis almae signifer et dux.*

CAPITOLO DECIMOTERZO

CARATTERISTICHE DEI SANTI PIETRO E PAOLO

È di tutta verosimiglianza che, coltivandosi dai pittori e scultori cristiani le belle arti, delle quali non fu fatta giammai proibizione dalla Chiesa, i fedeli si poterono fin dal principio, secondo il costume allora comunissimo, procacciare i ritratti di coloro che li avevano ammaestrati e che essi veneravano come santi loro pastori. La qual considerazione a più forte motivo deve valere, quando si tratta dei due principi degli apostoli Pietro e Paolo. E vaglia il vero, anche Eusebio di Cesarea poco disposto al costume delle imagini, confessa di aver vedute pitture antichissime di questi due corifei. I caratteri generali di loro fisionomia, che comunemente si osservano dai migliori scultori e pittori, dimostrano che essi seguono una tradizione, la quale è abbastanza concorde, trattone soltanto la variabile condizione della capigliatura e della barba, per la quale v'è anche, fra gli scrittori, qualche dissidio.

E per cominciare da S. Pietro, certo è che al secondo secolo, quando furono scritti i Periodi e le Ricognizioni sotto il nome del Clemente romano, di lui si narrava che era a fronte calva, sia per calvezza artificiale, sia perchè gli fossero caduti i capelli. Perocchè S. Girolamo ha scritto, che S. Paolo quando andò in Gerusalemme a veder Pietro, non vi andò di certo per notarne le fattezze e ad accertarsi se avesse coperta la fronte di capelli, ovvero se, come narra Clemente nei Periodi di lui, fosse calvo: *Utrum frontem vestiret coma, an, ut Clemens in Periodis eius refert, calvitiem haberet in capite.* Ora noi non abbiamo oggi quella edizione dei Periodi ove ciò si leggeva; ben sappiamo che due ve ne furono, e l'una non in tutto all'altra conforme. *Puto,* scrive Rufino al vescovo Gaudenzio, *quod te non lateat, Clementis huius in Graeco eiusdem operis ἀναγνωσέων, hoc est, recognitionum* (le quali si dicono anche *Periodi Petri*) *duas editiones haberi et duo corpora esse librorum in aliquantis quidem diversa, in multis tamen eiusdem narrationis.* Che se in una di queste, a testimonianza di S. Girolamo, si leggeva che Pietro era a fronte calva, qual maraviglia che gli artisti anche buoni l'abbiano talvolta così rappresentato? E si ha sempre da dire che di S. Pietro non vi è che un tipo solo, e che quegli artisti che da quel tipo si sono allontanati non sono buoni artisti,

e quelle sculture e pitture sono opere di mano ignorante e rozza? Eppure noi abbiamo in Roma un evidentissimo esempio di Pietro calvo in uno dei migliori sarcofagi di mano cristiana che siansi mai scolpiti. Ma neanche io con ciò vorrei derogare a quei buoni sarcofagi e a quelle pitture dove S. Pietro non è calvo: e però ho lasciato incerto di qual calvezza si debba intendere quella narrata nei Periodi, se naturale o artificiale, essendo noto che *calvus* dicesi il φαλακρὸς egualmente e il κεκαρμένος, o sia il pelato e il tosato; di che addurrei gli esempii se non fossero cose già notate nei buoni lessici. Alla quale artificiale calvezza di S. Pietro, presta anche valido appoggio il sapersi oggi che al secolo quinto si rappresentava da alcuni S. Pietro non solo calvo per tosati capelli, ma eziandio imberbe per barba tonduta. La notizia ci viene dallo scrittore Epifanide, il cui brano si legge negli Antirretici di S. Niceforo al cap. XIX. Ivi riprendendo egli coloro che così il figuravano, dice: Dipingono il santo apostolo Pietro come vecchio a testa e mento tosato: Γράφουσι Πέτρον τὸν ἅγιον Ἀπόστολον γέροντα ἄνδρα τὴν κεφαλὴν, καὶ τὸ γένειον κεκαρμένον. E pare a me che sia più agevole conciliar questa dissonanza col supposto di una calvezza artificiale, che condannando in fascio tutti i ritratti che il fanno calvo, quasi che niuno di noi abbia occhi da discernere le buone sculture del sarcofago di Giunio Basso, e di quello che era in S. Maria Maggiore ed è di recente passato al Laterano, da quelle che Frontone appellerebbe fatte *crassa imo rudi minerva.*

Le notizie tramandateci intorno alle fattezze di S. Paolo datano dall'epoca in cui fu scritto il Filopatride che va fra le opere di Luciano e fu per lungo tempo creduto suo parto, ma oggi gli si nega a tutto dritto, attestando lo scrittore medesimo di aver veduto S. Paolo e lasciatosi battezzare da lui; il che vuol dire che visse un secolo prima del sofista filosofo. Or costui il fa mezzo calvo, ἀναφαλαντίαν, e così di fatti suol vedersi figurato. Nulladimeno è certo che si ritrasse anche calvo del tutto, avendoci l'Epifanide citato di sopra, fatto sapere che a'suoi giorni si vedeva in due maniere dipinto, e alcuni il facevano a fronte calva, altri invece calvo del tutto e barbato (NICEPH. *in Antirrh.* l. c.): Γράφουσι δὲ τὸν ἅγιον Παῦλον ἄλλοι μὲν ἀναφαλαντίαν, ἄλλοι δὲ φαλακρὸν γενειήτην. Ma questa intera calvezza si può spiegare benissimo col supposto di una tosatura generale del capo; e di fatti tal è il concetto che se ne era formato l'antico traduttore degli Atti di Paolo e Tecla, dacchè le parole del testo ψιλὸν τῇ κεφαλῇ trasporta *attonso capite,* cioè a capo tosato: e questa medesima idea par si avesse l'anonimo, peraltro assai recente, che dice di aver fatto una raccolta dagli Archeologumeni di Elpio Romano; il quale parlando delle sembianze di lui unisce insieme (*Anecd.* ed. TISCHEND. pag. 130) l'ἀναφάλας e lo ψιλὸς τῇ κεφαλῇ, il *calvaster* e l'*attonso capite,* cioè semicalvo e a capo tosato. Non è però così ben chiara l'idea che ne aveva S. Proclo, allorchè esclamava con enfasi rettorica: O capo non fregiato di capelli, ma sì di allori (*Hom.* XIX, ed. RICCARDI, pag. 540): ὦ κεφαλὴ, οὐ θριξὶν, ἀλλὰ νίκαις κομῶσα. Di S. Girolamo siamo certi che il credette fornito di capelli almeno alla cervice, senza il qual supposto non avrebbe potuto attribuire a lui il tosarsi in Cencri (*ad* GALAT. c. 4): *in Cenchris ex voto comam totondit atque calvitium Ierosolymis in templo exercuit;* e al v. 2: *Caput totondit in Cenchris et facto calvitio oblationem obtulit in Ierusalem:* e contro Gioviniano (lib. 1, cap. 8): *Apostolus... rasit in se calvitium... comam nutrivit et totondit in Cenchris.* È noto che chi aveva emesso, tosandosi, il voto temporario del Nazareato non si tosava di nuovo se non quando l'aveva sciolto: ma se avveniva che vedesse a caso alcuno di subita morte colpito, era prescritto nei Numeri (VI) che si radesse, e senza computare i giorni passati, ricominciasse a contare da quel dì il tempo che si era prescritto. Questo voto che nel testo sembra appartenere ad Aquila, altri meglio con S. Girolamo il crede appartenuto in vece a Paolo, non vedendosi perchè il sacro scrittore volesse farci sapere che Aquila si era tosato per voto: ma era d'uopo farci notare che

Paolo non rigettava le osservanze mosaiche ove non fossero avverse alla fede in Cristo. E ciò ben si accorda con quanto narra S. Luca nel capitolo XXI, 24: I seniori della chiesa di Gerusalemme con S. Giacomo, avere consigliato Paolo ad unirsi con altri quattro che avevano il voto del Nazareato e fare il sacrifizio prescritto al terminare di esso a sue spese, affinchè poi tutti insieme si tosassero ἵνα ξυρήσωνται τὴν κεφαλὴν e il popolo vedesse che egli osservava la legge.

Il tipo dei due principi degli apostoli, qualunque sia il valore delle differenze addotte di sopra, che può dirsi generalmente prevalso nelle due chiese, la latina e la greca, si è quello che fa Pietro con crespi capelli e barba folta ma ritondata; Paolo per converso semicalvo e a lunga barba e acuta. Meno spaziosa è in S. Pietro la fronte un po' protuberante e alquanto rugosa, gli occhi non molto grandi e aperti, il naso profilato e retto a base piuttosto stretta e le labbra un po' magre, la ovale del volto tondeggiante: ma S. Paolo si riconosce alla ovale allungata, alla fronte larga e solcata da rughe, agli occhi grandi e aperti, al naso alquanto aquilino e a larga base, alle labbra tumidette. L'aria del volto in ambedue è benigna.

CAPITOLO DECIMOQUARTO

ATTI DEI SS. PIETRO E PAOLO E LORO MARTIRIO

Senza andar per le lunghe e ritornare sulle cose già dette, annoverando quante volte e in quali misteriose rappresentanze si vede S. Pietro sostituito a Mosè fin dalla prima chiamata al rovo di Oreb, e a Gesù medesimo quando va alla morte, toccherò i due fatti che a lui storicamente si appartengono; la risuscitazione di Tabita e la liberazione dalle carceri di Erode.

Pietro che richiama a vita la vedova di Ioppe (Act. IX, 41), è scolpito in più di un sarcofago: in quello di Fermo (tav. 310, 2) che è diviso in quattro nicchie, ne occupa le due prime. Vedesi adunque il santo Apostolo accompagnato da un discepolo in atto di ascoltare una delle donne che gli si è prostrata ginocchione davanti e il prega per la vita della defonta: un'altra vedova sta in piedi e dietro l'Apostolo; ciò esprime quel momento in cui le donne il circondarono come fu egli salito al Cenacolo ov'era esposto il cadavere di Tabita. Il testo originale greco dice che le donne gli andarono incontro: *παρέστησαν αὐτῷ*, ma pare che l'artista siasi servito del testo latino che legge, *περιέστησαν*, *circumsteterunt illum*, se non ha piuttosto voluto esprimere con essa e col discepolo la moltitudine che seguì Pietro e fu spettatrice del prodigio. Nel quadro seguente Tabita è già discesa dal letto funebre, onde Pietro presala per mano, sta per presentarla viva ai fedeli e alle vedove: *δοὺς δὲ αὐτῇ χεῖρα ἀνέστησεν αὐτήν, φωνήσας δὲ τοὺς ἁγίους καὶ τὰς χήρας παρέστησεν αὐτὴν ζῶσαν.*

La liberazione dal carcere è così espressa. Il carcere è omesso, e delle quattro sentinelle se ne vedono tre. Gli Atti (XII, 4) narrano che Erode pose quattro quaternarii di soldati a custodia del carcere. La notte dividevasi in quattro veglie, e dei sedici soldati quattro erano destinati a ciascuna veglia, essendo impossibile che le sentinelle medesime durassero tutta la notte (Modest. *De vocab. rei milit.* pag. 110, ed. Stewecht; Veget. *De re milit.* lib. III, cap. 8, pag. 59). Il quaternario che Polibio appella *φυλάκειον* (*De mil. rom.* cap. V, 1), *τὸ φυλάκειόν ἐστι ἐκ τεττάρων ἀνδρῶν*, chiamavasi dai Greci con proprio nome *τετράδιον*, e tal si è l'appellativo che gli dà S. Luca: *παραδοὺς*

τέσσαρσιν τετραδίοις στρατιωτῶν φυλάσσειν αὐτόν. Nel quadro accanto a questo, Pietro è insieme coll'Angelo che il mena pel braccio fuori della prigione.

Delle geste di S. Paolo è pervenuta a noi una rappresentanza assai singolare; nè mi sarei confidato di spiegarla se non avessi veduto sul marmo originale, assai ben espresse, le forme caratteristiche del dianzi nominato Apostolo. Sono tre le scene in tre quadri divise. La prima rappresenta Paolo con fronte calva e solcata da rughe che veste tunica e pallio, e stringe nella sinistra un volume svolto per metà, e leva la destra in atto di stupore dinanzi a Gesù che gli è apparso e gli parla. Dell'apparizione di Gesù S. Luca non parla sì chiaro, quando narra (IX, 3, 4) che d'improvviso una gran luce involse Saulo, e cadendo egli in terra, udì una voce che gli diceva: O Saulo, o Saulo, perchè mi perseguiti? Ma Paolo medesimo allorchè racconta ai Giudei di Gerusalemme questa visione, dapprima dice (XXII, 9) che i compagni del viaggio videro la luce; però aggiunge che non udirono la voce di colui che gli parlava: *Vocem autem non audierunt eius qui loquebatur mecum.* Di poi ancor più chiaramente nel versic. 14 si fa dire da Anania: Iddio dei padri nostri ti ha prescelto e disposto a conoscere la volontà sua e a vedere il Giusto e udire la voce sua: *καὶ ἰδεῖν τὸν δίκαιον καὶ ἀκοῦσαι φωνὴν ἐκ τοῦ στόματος αὐτοῦ*. Cristo dunque gli si diè a vedere fin da questa volta (Act. XXVI, 16), poi gli apparve di nuovo orando egli nel tempio di Gerusalemme, come racconta ei medesimo al vers. 17, 18, quando gli ordinò che tosto uscisse di Gerusalemme, e aggiunse di averlo destinato ai gentili in terre lontane. Segue di poi, nel quadro accanto, una scena che sembra rappresentare Paolo in Listra lapidato dai Giudei. Il testo degli Atti è al cap. XIV, 18, ove si legge che i Giudei di Antiochia e d'Iconio furono gli autori e i ministri di questa lapidazione. Nella terza scena Paolo è trascinato da un fariseo o scriba che sia, il quale gli ha gittato una doppia fune al collo, mentre nel fondo della scena mirasi una donzella in atto di spettatrice. Un moderno scrittore si è dato a credere (*Bull. arch. crist.* 1867, pag. 71) che in questa scena sia figurata la nobilissima matrona Plautilla, della quale narra il falso Lino che diè a Paolo il panno che aveva sul capo, perchè con esso si bendasse nella decapitazione. Ma nè v'è qui indizio di carnefice, nè Paolo ha in mano, ovvero dinanzi agli occhi, alcuna benda, nè questa donzella entra in azione, e neanche si vede sul suo capo il panno preteso; dacchè quella fascia che le cinge il capo, chiamata *διάδημα* e *vitta, mitra* e *mitella* non è il panno diversamente appellato *rica, ricinium, καλύπτρη, maforte,* da coprire il capo. Per quanto posso congetturare, trattasi qui della famigerata Tecla, la cui conversione operata da Paolo diè un pretesto ai Giudei, secondo un'antica tradizione che si legge negli Atti di lei apocrifi, di perseguitar Paolo e cacciarlo d'Iconio. Pare quindi che qui sia espresso il momento nel quale gli pongono la fune al collo per trascinarlo fuori di città e lapidarlo, e Tecla vi stia per indicarne, colla sua presenza, il motivo. Una lastrina di avorio che do nel volume VI (tav. 446, 11) rappresenta Tecla che di casa sua ascolta S. Paolo, e ivi presso i Giudei che stanno lapidando Paolo, il quale si vede ivi stare sulle ginocchia. Tosto vedremo in quali modi gli antichi abbiano rappresentato l'estremo supplizio di questo apostolo.

Le persecuzioni sostenute da Pietro ebbero origine dalla predicazione, la quale suole rappresentarsi presso la roccia del deserto ov'egli prende il posto di Mosè e invita a bere le simboliche acque principalmente gli Ebrei, facili a riconoscersi per la loro cilindrica copertura di capo. Nel solo musaico di Giovanni VII (tav. 282, 1) egli è in atto di predicare a Gerusalemme, ad Antiochia, a Roma; ove anche è espressa la sua morte di croce per la caduta del samaritano Simone. Quando gli artisti vogliono rappresentare S. Pietro menato alla morte, il sogliono figurare in mezzo a due sgherri, che il più delle volte sono due Ebrei contraddistinti dai cilindrici berretti: e si sa per antica tradizione che, alla sua condanna, i suoi connazionali

molto si adoperarono in Roma: ma oltre a ciò molti di loro potranno ben essere stati ascritti alla sbirreria del tribunale come servi pubblici. A Pietro è non di rado messa in mano la insegna della verga, perchè simbolo della giurisdizione e del governo della Chiesa a lui affidato da Cristo. Noi il riconosceremo anche ponendo a confronto questa composizione separata, con quella che fa parte della composizione dove Pietro disseta il popolo alla roccia, che è Cristo, con la predicazione evangelica. Un sarcofago di Arles il rappresenta in atto di battere la rupe dalla quale un Ebreo già beve, mentre un altro, Ebreo ancor esso, alza la destra contro di lui; e s'intende dal bastone che porta nella sinistra, che è insegna dei ministri di giustizia, che è per menarlo seco prigione e alla morte. In altro sarcofago, ove questa composizione è più ampia, due sono gli Ebrei che bevono, e due quelli che lo hanno messo in mezzo, dei quali uno col gesto della mano che gli ha posto sul braccio, dichiara abbastanza la presura, e questo gesto medesimo si vede ancora in un sarcofago romano, dove l'Ebreo lo arresta mentre Pietro l'invita a bere di quelle acque: poco diverso è l'atto di prendere Pietro pel lembo del pallio, del quale si è servito, allo stesso intento di indicar la cattura, lo scultore del sarcofago che si vede in Clermont Ferrand nella Francia. Ma nella composizione separata della cattura, Pietro è quasi sempre in atto di andare di buon passo; e una volta in un insigne sarcofago lateranense non solo va lesto, ma sembra affrettarsi a gran passi, mentre i fedeli gli fanno onore prostrati boccone e baciando la terra ove passa. Alla cattura e al viaggio che fa menato dai birri, è posto per termine il luogo del supplicio: il che poi ci viene più particolarmente dimostrato da quelle composizioni, ove si vede un ministro di giustizia che il precede portando, appoggiata sulla spalla, una croce ad indizio di quella che all'Apostolo toccò al termine di quel viaggio sulla riva destra del Tevere. Quel luogo non aveva in antico altro distintivo che un ruscello scorrente dal monte Vaticano fra gli olivi, le cui limpide acque servirono di poi al battistero edificato accanto alla basilica Costantiniana, che è descritto da Prudenzio; il quale anche ravvisa in quelle piante d'olivo il simbolico senso del crisma. Alla sorgente di questo ruscello Prudenzio ricorda, che erasi aperto un ninfeo e decorato di musaico entrovi Pietro che dava da bere a quelle pecore che vedeva bramare le perenni acque di Cristo (Prud. *Perist.* XII, 43, 44):

Pastor oves alit ipse illic gelidi rigore fontis
Videt sitire quas fluenta Christi.

Nondimeno Pietro Mallio (*Act. St.* tom. VII, *Mens. Iun.* pars. II, pag. 46, n. 130) scrive: *in naumachia iuxta ecclesiam S. Mariae in transpadina est sepulcrum Romuli quod vocatur meta quae fuit miro lapide tabulata... et iuxta hoc aedificium crucifixus fuit B. Petrus Apostolus.* Vedi il Dionigi (*Crypt. Vatic.* pag. 194 segg.), il quale osserva essere antica tradizione, che S. Pietro fu crocifisso fra le due mete *inter duas metas,* le quali sono diversamente interpretate dagli scrittori.

Le circostanze solite osservarsi dagli scultori che vogliono rappresentar la condanna di S. Paolo e l'atteggiamento nel quale è figurato sono tali, che ove si vogliano mettere a confronto le varie composizioni, non lasceranno alcun dubbio del soggetto espresso. Egli è menato dagli sgherri avendo sempre le mani avvinte a tergo: sovente gli si vede dappresso il carnefice in atto di cavar la spada fuori del fodero, ovvero di elevarla in alto se l'ha già sguainata. Nel fondo della scena vedesi talvolta una palma, e si sa che vi è stata messa perchè è simbolo dell'Apostolo che predicò la risurrezione; ond'è che le si aggiugne anche la fenice: ma il comun delle volte vi si vedono in fondo alcune canne e una mezza nave, che determinano la regione ove ebbe il martirio, luogo distante circa tre miglia da Roma sulla sponda sinistra del Tevere, e che si appella *ad aquas salvias.* Quell'una o più canne che si vedono sorgere allato all'Apostolo, altro senso non esprimono che la sponda palustre del fiume; e ciò è facile

intendere: ma sopra queste canne si vede anche quell'oggetto che, come ho detto, dev'essere spiegato per una prora di nave. Questo parmi sia simbolo della vicina *regio navalis* (vedi Festo, pag. 178, ed. Muller) e del *navale inferius*, ove stanziavano le navi e vi si restauravano e vi si costruivano anche delle nuove (Liv. XLII, 27). Dalle canne io penso tolse Prudenzio l'appellativo di *tiberina palus* che diede alle due rive, quando scrisse che esse erano state consecrate dai due trofei (*Perist.* XII, 7):

Scit tiberina palus quae flumine lambitur propinquo
Binis dicatum caespitem trophaeis.

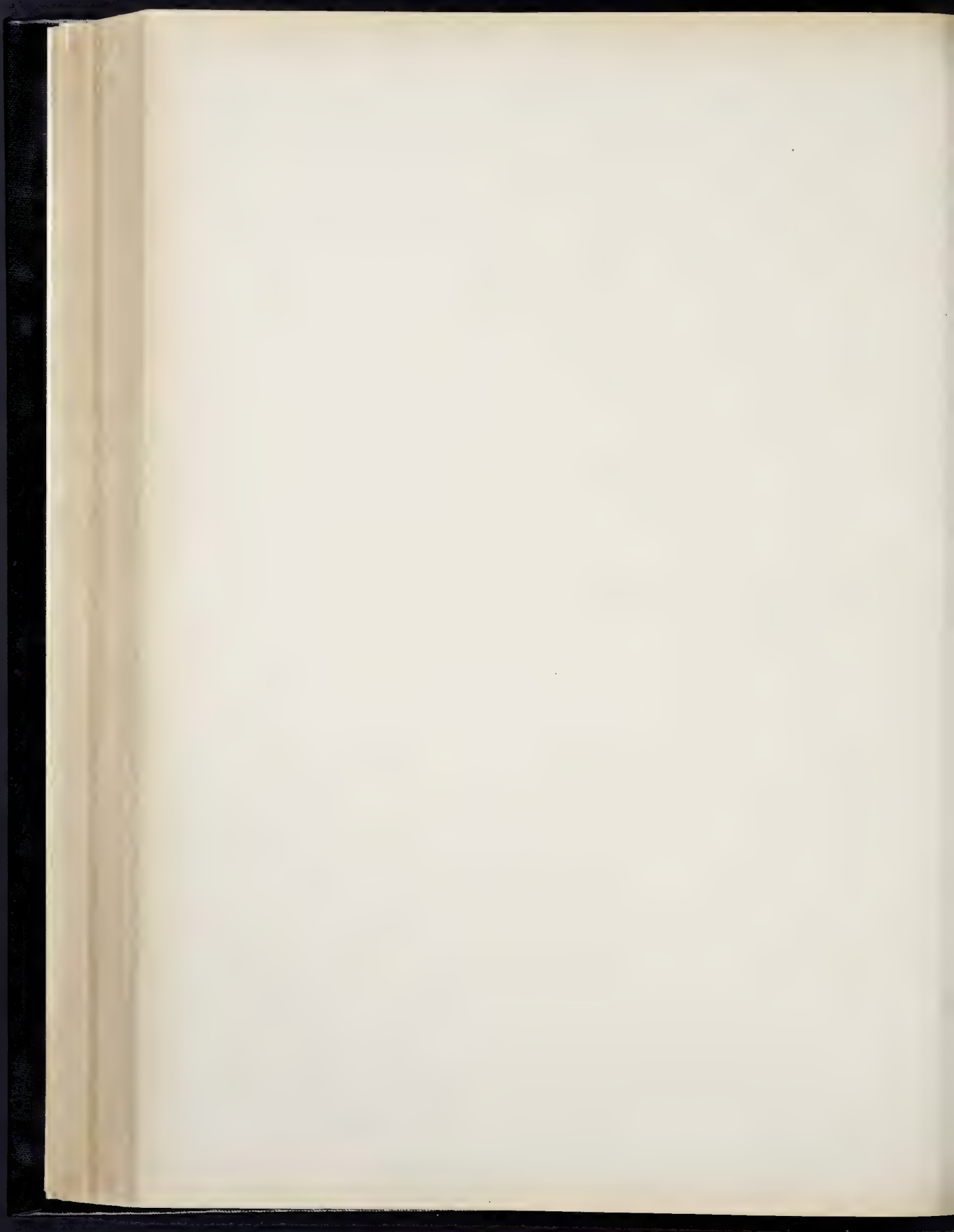
L'Heinsio mal si appose allorchè volle emendare il *quae* e sostituirvi *qui*, quasichè si trattasse del cespite, onde avesse a leggersi *qui caespes*, e vi aggiunge la nota: *quia non palus lambitur, sed caespes.* Prudenzio non intende di dir ciò, ma sì che la *palus*, regione del martirio, era lambita dal vicino fiume; e si sa che un terreno paludoso, ove verdeggia la canna, il giunco, lo sparto, si chiamò palude. A chi non son noti i versi di Marziale (XIV, 160)?

Tomentum concisa palus circense vocatur
Hanc pro lingonico stramine pauper amat

E altrove scrive di una stuoia fatta di giunco e di somiglianti piante palustri: *de bibula sarta palude teges;* sicchè se può dirsi *palus concisa,* per canna o pianta palustre trita in minute particelle, può senza difficoltà ammettersi anche *palus lambitur*, per la canna o pianta palustre lambita dalle acque, e la emendazione non occorre.

FINE DEL LIBRO SESTO E DELLA TEORICA

VOLUME I. -- PARTE SECONDA

ANNALI DELL' ARTE CRISTIANA

LIBRO SETTIMO

ANNALI DELL'ARTE CRISTIANA

SECOLO I, II, III.

DALLA NATIVITÀ DI GESÙ CRISTO AL 284

Anno 749 di Roma, cinque anni prima dell'era volgare 754

Daremo principio a questi sei libri che conterranno, distribuiti con ordine, gli Annali della iconografia cristiana raccolta dai monumenti e dagli scrittori, con un fatto che ci è narrato da S. Niceforo (*Antirrh.* III, 43) e lo troviamo ripetuto da Giorgio Amartolo (Tischendorf, *Anecd. sacra et profana*, p. 102; cf. Migne, *Patrol. gr.* t. II, p. 1300). Dicono essi che dal re di Persia (regnava allora sui Parti il re Fraate IV) fu data incombenza ad un buon pittore di fargli un ritratto della Vergine col Bambino, dei quali aveva udite cose maravigliose da coloro che erano stati a Betlemme. Il pittore avendolo fatto lo portò al principe: Εὐφυὴ *τινὰ ζωγράφον ἐκεῖσε ἐξέπεμψεν, ὅστις τήν τε τοῦ τιχθέντος καὶ τῆς τεκούσης εἰκόνα διαγράψας ὡς αὐτὸν ἤγαγεν.* In ogni racconto favoloso v'è sempre alcun fondamento di vero: nel caso presente rilegando noi questa tradizione tra le favole, non possiamo ricusarci alla supposizione di una imagine antichissima venerata in quella regione, la quale si riferisse dai popoli agli stessi primi esordii della vita di Cristo.

Nell'Hedjaz, vasta provincia occidentale dell'Arabia, vantavasi una simile imagine, la quale, narra il Burckhardt, che fu tolta da Maometto. (Vedi Des Vergers, *Hist. de l'Arabie*, pagg. 134, 135, ed. Didot.). È probabile che questa ed altre pitture somiglianti siano colà pervenute da Gerusalemme, che si gloriava di possederne della mano di S. Luca e di averne mandate in Antiochia e a Roma.

(Anno 780 u. c.; 28 aer. vulg.)

LA BERENICE DI PANEADE.

La Berenice di Edessa, chiamata comunemente Veronica perchè i latini scrivono anche Beronice ma i Greci costantemente Φερενίκη, abitava in Paneade borgo della Cesarea di Filippo. Essa è chiamata a prendere il suo nobile posto a capo di coloro che hanno fatto uso di opere d'arte appartenenti al culto per edificazione della Chiesa. Mossa da riconoscenza perchè risanata da una malattia che da dodici anni le consumava la vita e le sostanze, volle perpetuare la memoria del suo benefattore ponendogli una statua di bronzo, appena fu da Cafarnao tornata a Paneade. Gesù, a testimonianza di Eusebio cesariense che la vide

al posto, vi era rappresentato in tunica e pallio nell'atto di stendere la destra a lei che gli stava in ginocchio dinanzi velata del manto e colle mani protese come chi supplica.

Le migliori notizie che si hanno intorno a questa donna ci vengono da un frammento di Macario Magnete, scrittore dei tempi di Costantino (Niceph. *contra* Euseb., cap. LXXXI, III, *ap.* Pitra, *Spicil. Solism.* tom. I), dove confutando un filosofo peripatetico dice che questa Berenice era principessa in una terra illustre, e nobile dama nella grande città degli Edesseni: *τότε δὲ Βερενίκην δέσποιναν ἐπισήμου χωρίου καὶ ἔντιμον ἄρχουσαν τῆς μεγάλης Εδεσσηνῶν πόλεως.* Dal qual passo abbiamo imparato che l'emorroissa non era originaria di Paneade, e ci è confermato il nome che ella portava negatole dai moderni critici, quantunque attestato da Filostorgio (*Stor. Eccles. fragm.* lib. VII, n. 3), da Giovanni il diacrinomeno o sia il segregato (*Auct.* Παραστασέων *ap.* Combefis, *Orig. rer. Constantinop. Manip.* pag. 24), da Malala (*Chronogr.* pag. 305, ed. Oxon.) che ne trae la notizia da Clemente storico antico, da Taziano il cronologo dimenticato dal Fabricio dove registra gli autori dei quali si è servito Malala (tom. VII, n. 444, ed. Harles); e che si leggeva in un manoscritto anepigrafo posseduto in Paneade (*ἐν τῇ αὐτῇ Πανεάδι πόλει*) da un giudeo cristiano di nome Basso, coi quali autori si accordano quei codici dell'Evangelo di Nicodemo (Tischendorf, *Ev. Apocr.* pag. 226) che tale la denominano *(cod. A. Marc.): ὄνομα Βερνίκη (cod. C. Nan.): ὀνόματι βερενίκη.* Di modo che non so donde si abbia l'anonimo non lontano dai tempi di Ursacio e di Valente (*Serm.* XLVI *in App. Opp.* Ambrosii, ed. Bened. pag. 454), che la chiama Marta e la confonde colla sorella di Maddalena e di Lazaro; perocchè egli scrive di Cristo: *Dum largum sanguinis fluxum siccat in Martha, dum daemones pellit ex Maria, dum corpus redivivi spiritus calore constringit in Lazaro.*

Abbiamo veduto di sopra che Berenice era principessa di una terra illustre. Eusebio e Malala la dicono di Paneade, ma non è fuor di luogo che avvertiamo questa Paneade essere stata prima un borgo, *χωρίου ἐπισήμου*, alla quale Filippo il tetrarca della Traconitide aveva data forma di piccola città (*πολίχνιον* l'appella Stefano bizantino) e insignita del nome di Cesarèa coll'aggiunta del suo nome Cesarea di Filippo. Ai tempi di Eusebio (*St. eccl.* VII, 17) le si era restituito l'antico nome di Paneade; e però S. Girolamo scrive (Matth. cap. 16): *quae nunc Paneas dicitur*

Il gruppo di bronzo che la nobile e ricca signora di Paneade aveva fatto fondere stava, ai tempi di Eusebio, presso alla porta della casa sopra un'alta base attestandocelo egli come testimonio di veduta, quantunque intorno al soggetto che rappresentasse ei si riporti al referto altrui. Essa si conservava ancora ai tempi di Filostorgio, ma questi l'addita invece presso una fontana con altre statue: (loc. cit.): *κατὰ τὴν πηγὴν τὴν ἔνδον τῆς πόλεως μετὰ καὶ ἑτέρων ἀγαλμάτων*, e senza che fosse difesa di sopra, e però non poca parte del corpo si vedeva imbrattata e coperta di terra e di loto; e aggiunge che ne era perciò occultata colla base l'epigrafe dichiarativa della persona e della causa. Queste cose narra lo storico sulla fede altrui, da poi chè quando egli fu per vedere la statua in Paneade; la trovò già rotta in pezzi, e gliene furono mostrati e fatti toccare i pezzi medesimi nel diaconico di quella chiesa.

A mettere d'accordo Eusebio con Filostorgio, bisogna dire che la statua fosse in un tempo rimossa dal luogo dove la vide Eusebio e trasportata, con altre statue, presso la fontana pubblica ad ornamento della città. Asterio Vescovo di Amasea, scrittore degli esordii del secolo quinto, in un frammento di Omelia conservatoci da Fozio (*Biblioth. cod.* CCLXXI, pag. 222-223, tom. IV, *opp.* ed. Migne), dice che Massimino Daza la tolse dal luogo dove prima stava, essendosene perduta la memoria del personaggio che rappresentava e del motivo che l'aveva fatta inalzare (*ἐλελήθη γὰρ τῷ χρονῷ καὶ οὕτινος ἔφερε μορφὴν καὶ ἡ πρᾶξις δι' ἣν ἀνεστήλωτο*).

Fu adunque dipoi tolta dalla fontana e riposta nel diaconico donde la trassero i pagani al tempo dell'Apostata, e, trascinandola per le strade, la fecero in pezzi (Sozom. *H. Eccl.* V. 21; Philost. *loc. cit.*).

Dimandasi ora se questo gruppo era d'intero tondo ovvero in bassorilievo, chiamando Eusebio la figura della donna un ἐκτύπωμα χάλκεον, e constando che con questo vocabolo gli antichi sogliono esprimere il rilievo specialmente delle impronte: ond'è che Temistio (*De anima,* 2) spiega l'ἐκμαγεῖον per τὸ ἐκτύπωμα, τὸ ἐκσφράγισμα (Bud. *comm. L. gr.* n. 654), e il bassorilievo dello scudo di Achille descritto da Omero, è chiamato da Filostrato il vecchio (*Vita Apollon.* II, 33) τὸ ἐκτύπωμα τῆς ἀσπίδος, e Filostrato il giovane (pag. 125, 14, ed. Welcker) nomina queste imagini ἐκτυπώματα Ὁμήρου. Plinio anche chiama *ectypa scalptura* (*H. N.* XXXVII, 10, 63) quella che noi diciamo cammeo. Giovanni Lami è però di avviso (*Nov. letter. fior.* 1766, col. 773) che il gruppo fosse in bassorilievo. Ma si è già notato che la predetta voce ἐκτύπωμα ammette anche il senso generale di ὁμοίωμα, *similitudo* (vedi Hesych. sub v.), e così è adoperata nella versione dei Settanta e di Simmaco dove traducono l'ebraica voce פסל, e così l'usa Platone nel Timeo (III, 50), Ateneo (*Dipnos.* pag. 484), S. Gregorio di Nissa (*in Theod. mart.* II, pag. 1011) ed altri. Deve poi essere di gran peso l'autorità di Eusebio che la chiama ἀνδριάς, come gli altri autori che ne parlano: nè le ingiurie fattele dai pagani sono, a detta di Filostorgio, di tal natura che si possano agevolmente interpretare come fatte ad un bassorilievo. Tali sono lo svellerla dalla base, l'attaccarla pei piedi e strascinarla per le vie e il serbarsi dai cristiani il capo che se ne era staccato. Aggiugni l'uso al quale fu destinata insieme colle altre statue ἀγάλματα, che sappiamo essere in costume di fare di tutto tondo, perchè stiano isolate sulle loro basi, mentre gli *ectypa* si sogliono addossare alle mura ed alle pareti.

Ad ammettere questa narrazione dietro ciò che abbiamo esposto, metterebbe un ostacolo S. Niceforo, il quale asserisce che Berenice era un'ebrea, e l'intende provare da ciò che Cristo la chiama figlia. Ma questa ragione non sembra sufficiente quando si riflette, che le si potè dare un tal nome per la sua fede. Questa è difatti la spiegazione data da S. Crisostomo (In Matth. *Hom.* 32).

Mi si dica: la Cananea e la Sammaritana non meritarono forse di esser chiamate figlie essendo, per la lor fede, aggregate all'eletta greggia di Cristo?

Omesso ogni altro cavillo, non tralasceremo di combattere la congettura del Gottifredo (Philostorgii, *Eccl. Hist.* Genevae 1642; Dissert. in lib. VII, cap. 3, pag. 270), ripetuta poi da Teodoro Hase (*De statua haemorrh. in Syll. dissert.* pag. 314 segg. e *Diss. II de monim. Panead.* Bremae, 1726, 4), dal Moeller (*De fide Eusebii,* pag. 62), dal Reuterdahl (*De font. hist. Eus.* pag. 48) che trovo citati ma non gli ho veduti, e finalmente dall'Heinichen (*In Eus. Exercit.* X, 395), che ho letto; i quali dicono che la statua rappresentava Adriano imperatore, e la donna figurava la città di Cesarea, o, come scrive il Gottifredo, era un imperatore o un magistrato che sollevava una donna, o sia la città di Paneade colpita di alcun disastro. Il Venema (*Instit. H. Eccl.* Lugd. Bat. 1780, tom. IV, pag. 75) dà per dimostrato dal Beausobre (*Bibl. Germ.* t. XIII) che la statua di Paneade non fosse posta dalla Emorroissa, ma da Berenice figlia di Agrippa in onore di Apollonio o di un romano imperatore, per esempio Vespasiano: e annota che l'Hase ammise altra esserne la persona dedicante, ma non approvò che fosse la Berenice di Agrippa. Gli autori della opinione suddetta spiegando il gruppo per una delle dedicazioni comunissime nell'impero, in cui le città si rappresentavano come donne a'piedi degl'imperatori che le rilevavano, non si sono avveduti quanta sia la disparità fra l'uno e l'altro concetto. Imperocchè a volere omettere l'uso generale e costante in Asia di rappresentare le città cinte di mura, come Paneade, con corona di torri in capo e coi simboli relativi alla loro posizione

geografica e commerciale, noi abbiamo una moneta battuta da questa città colla impronta di Settimio Severo o di Mania Aquilia, ove Paneade è appunto in sembiante di donna turrita avente nella destra un remo e nella sinistra il cornucopia (ECKHEL, *D. n. v.* tom. III, pag. 342). Inoltre le imagini delle città o province rimesse al primiero splendore, si vedono essere prese per mano dagli Augusti (COHEN, *Monn. Adrien,* n. 455, *Gallien.* 485, *Postume,* 295, *Tacite,* 25).

Resta quindi esclusa, anche per questa valevole ragione, l'idea e il supposto della Paneade personificata in quella donna supplichevole, che, come scrive Eusebio, tendeva al Redentore ambedue le mani in atto di supplichevole: *τεταμέναις ἐπὶ τὸ πρόσθεν ταῖς χερσὶν ἱκετευούσῃ ἐοικός* (EUSEB. *Hist. Eccl.* lib. VII, cap. 18).

Io son convinto che noi abbiamo una imitazione esatta, se non anche una copia del gruppo di Paneade su di un marmo romano (Tav. 323, 6), non solo perchè sopra ogni altro corrisponde alla descrizione di Eusebio, ma più ancora perchè l'imagine del Salvatore che per tutto quel sarcofago è senza barba, in questa rappresentanza soltanto è barbata. Nè vale il dire che fu costume di rappresentare il Signore imberbe negli anni della sua predicazione, e barbato nella passione e resurrezione e però che qui egli si è fatto barbato, perchè risorto: perocchè noi vediamo che quivi medesimo, sulla fronte del sarcofago, Gesù risorto è senza barba.

(Ann. 781-782 u. c. 27-28 aer vulg.)

ABGARO DI EDESSA, LA VERONICA, LA SACRA SINDONE.

Evagrio scrittore del secolo sesto afferma, che Gesù mandò ad Abgaro toparca di Edessa l'imagine del suo volto, e dà Procopio per autore di questo racconto. Ma Procopio (*De bello persico,* lib. II, cap. 12) là dove riferisce la lettera di Abgaro e la risposta di Gesù, non fa parola d'imagine. È però certo che, ai tempi di Diocleziano, veneravasi in Edessa un'imagine del Salvatore attestandocelo gli Atti del martirio di S. Ripsime e compagne, romane di origine, dette Ripsimiane, e dalla loro istitutrice Caiane, scritti al secol quinto da Mosè di Corene e stampati in Venezia l'anno 1843 (p. 299). Che poi quella imagine di Cristo si tenesse non fatta di mano d'uomo, l'impariamo dallo stesso Corenese che l'attesta nella Geografia sua (ed. cit. pag. 611). Noi non citeremo col Santino e con Pellegrino Roni (*Diss. sulla lettera di Abgaro,* ed. ZACCARIA, *Diss.* vol. II, pag. 150) gli Atti del martirio di Samona e Guria avvenuto l'anno 306, perchè le parole citate come parte degli Atti sono del Metafraste (*Ap. Surium,* 15 nov. pag. 361, ed. Col. Agrip. 1581), di che i due lodati scrittori non si sono accorti. Fu di poi questa imagine in venerazione nell'impero orientale, e sappiamo che Filippico imperatore la fe' portare davanti all'esercito che combatteva i Persiani per incoraggiarlo alla pugna (TEOPHYLACT. SIMOCATTA, lib. II, cap. 3). Il Sandero ha torto di far passare costui per iconoclasta (*De honor. imag. adorat.* pag. 93, Lovanii, 1569): egli non fu che monotelita. Non sappiamo da qual fonte derivi la testimonianza di S. Gregorio II papa, il quale tutte insieme riunisce le notizie di sopra riferite, affermando (HARDOUIN, *Concil.* IV, 5) che Abgaro ebbe da Gesù colla risposta ancora il suo ritratto: *καὶ τὸ ἅγιον αὐτοῦ πρόσωπον*, e questo non fatto da mano d'uomo, ma achiropito, *ἀχειροποίητον*; e aggiugne che di quella imagine erano presso i popoli di oriente molte copie, le quali però si dovevano considerare come chiropite, ossia fatte dall'uomo: *ἄλλα πολλὰ χειροποίητα ταῦτα.* È questa un'antica tradizione, dice Andrea cretense (BOISSONNADE, *Anecdota,* tom. IV, pag. 471), degnissima di fede; essere cioè quel volto un ritratto delle sembianze mortali di Cristo fin allora, nella tinta dei colori, conservatissimo: *ἐκμαγεῖον οὖσαν τοῦ σωματικοῦ αὐτοῦ χαρακτῆρος, καὶ μηδὲν ἀποδέουσαν τῆς ἐκ τῶν χρωμάτων γραφῆς.* S. Germano Vescovo di Costantinopoli, nella lettera a Leone che si legge presso Stefano diacono nella vita di S. Stefano giuniore (ed. MONF. *Anal. gr.* pag. 413), attesta ancor egli che si conservava

tuttavia in Edessa: *καὶ ἀχειροποίητος ἡ ἐν Ἐδέσῃ τῇ πόλει*: e S. Niceforo patriarca la ricorda, affermando che Cristo medesimo la mandò ad Abgaro. Qualche circostanza di più si trova nel Cronico di Giorgio Amartolo (Tischendorf, *Anecd. sacra et prof.*, pag. 102), ove narra avere quel toparca mandato a posta un pittore per ritrarre le divine sembianze del Redentore, e aggiunge che non riuscendo costui in quella impresa, gli fu data da Gesù una tela con che si era asciugata la faccia la quale fu trovata dipinta: *τῷ οἰκείῳ προσώπῳ ὀθόνην ἐπιθεὶς ἐναπομάττει τὸ ἑαυτοῦ ὁμοίωμα καὶ ἐκπέμπει τῷ ἐρῶντι τὸ ποθούμενον.*

Al secolo decimo incipiente, due relazioni ci sono trasmesse da Costantino Porfirogenito, il quale dice di averle raccolte da istorie diverse. La prima che egli chiama dei più, *ὁ παρὰ τῶν πλειόνων λεγόμενος λόγος περὶ τῶν ἐν τῷ ὑφάσματι ταύτης ἀγράφου μορφῆς τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν*, è questa: Gesù diede ad Anania, il quale da Metodio Monaco sappiamo essere stato l'inviato di Abgaro, la lettera e la tovaglia (*χειρόμακτρον*) colla quale si era asciugata la faccia, perchè la portasse al suo Signore. Della imagine non dipinta dall'arte impressa in questa tovaglia, conservavasi una copia, dicevano, in tegola nella città di Gerapoli. Un'altra narrazione vuole, che l'imagine di Gesù fosse impressa sopra un brano di tela (*τεμάχιον τοῦ ὑφάσματος*) che gli fu dato da uno dei discepoli perchè si asciugasse le gocce di sangue che gli correvano pel viso nell'agonia dell'orto. Questa essere la tela affidata a Tommaso perchè, per Taddeo, la mandasse ad Abgaro, al quale Gesù l'aveva promessa per lettera. Il discepolo Taddeo non annunziò in Edessa la fede prima di Claudio imperatore, e ciò fu al 43 dell'era, nove anni dopo la morte del Signore (Euseb. *H. Eccl.* II, cap. 13).

Aggiunge Costantino che la tela fu incollata sul legno da Abgaro il quale, a detta di lui, fece anche indorare la tavola e vi scrisse intorno la greca epigrafe, *Χριστὲ ὁ θεὸς ὁ εἰς σὲ ἐλπίζων οὐκ ἀποτυγχάνει ποτέ.* Nel volume III (II dei monumenti) Tavola 106, ho narrato le notizie dei secoli seguenti, che potranno ivi cercarsi da chi brama istruirsene appieno. Ora dirò piuttosto, che questa iscrizione greca si trova incisa in una moneta o soldo d'argento che sogliamo attribuire a Giovanni Zemisce, ma è in fine abbreviata per mancanza di spazio, e sarebbesi potuta senza difficoltà supplire, se i numismatici interpreti avessero saputo ove si leggeva intera, ovvero si fossero giovati del Du Cange il quale servendosi di questo confronto e di un diaspro del gabinetto di S. Genovefa l'aveva stabilita (*Imp. Cpol. num.*, cap. 33, ed. 1766, *ad calc. Gloss. novi lat.*, pag. 25). Essi pertanto hanno aberrato cercando qua e colà frasi e parole diverse (Vedi Madden, *Christian Emblems on coins, Numism. Chron.*, 1878, pagg. 201, 202), e con essi il sig. De Saulcy, lasciando incerto, come nota il Cavedoni (*Opusc. rel. lett. e mor. di Modena*, 1857, tom. II, ed. sep., pag. 30) se dovesse leggersi *οὐκ ἀποτυγχάνει*, oppure *οὐκ ἄποτμος χαίρεσται* (corr. *χαίρεται*). Questa tela rappresenta il solo volto del Salvatore che è posto di prospetto; ha capelli discriminati sulla fronte e cascanti alla cervice in due liste acuminate: la barba è aguzza ma non prolissa.

A detta del Porfirogenito l'imagine dovrebbe essersi scoperta in Edessa l'anno 545; nè a ciò si oppone che S. Ripsime l'abbia venerata l'anno 303, e che Mosè di Corene ne parli anteriormente al secolo sesto; perocchè prima di quell'anno era essa coperta con una tegola piana che la rappresentava in pittura.

È indubitato che se ne saranno fatte di poi molte copie: in Edessa ai tempi di Costantino Porfirogenito, se ne avevano due, l'una fatta allora in occasione della guerra persiana ed un'altra aveva culto nella chiesa dei Nestoriani. Ve ne era una terza della quale or ora ho detto dipinta in tegola, che posta in prima sulla bocca della nicchia dove si occultava il prototipo acheropito, rimase poi in Edessa allorchè, nei patti di pace, fu l'archetipo donato all'imperatore Romano Lacapeno

che il portò seco a Costantinopoli. Una quarta copia che era come la precedente in tegola, si venerava in Gerapoli, la quale città dai Saraceni chiamasi Mammich (Μαμμίχ), e Mabuc (Μαβούχ) dai Siri.

L'acheropita di Edessa ora nella chiesa di S. Bartolomeo degli Armeni in Genova, è in tela incollata sul legno, come l'altra imagine che si conserva in Roma nel *Sancta Sanctorum* e chiamasi acheropita ancor essa. La più antica testimonianza che se ne abbia è dei tempi di Stefano II papa, il quale si narra che, minacciando il re Astolfo la città di Roma nel 752, la portasse in processione dal Laterano a S. Maria Maggiore; ma non si sa come, nè da chi, nè quando sia stata recata in Roma. È soltanto per congettura che si crede mandata nascostamente da S. Germano Patriarca per sottrarla al furore degli iconoclasti: ed io sospetto che sia quella celebre di Camuliano di cui parla S. Gregorio di Nissa, che può ben essere, a mio avviso, una copia della edessena, colla quale ha di comune che è in tela fino alla punta della barba, mentre la persona, che si sa esservi, quantunque ora coperta da lamina di argento, è dipinta sul legno. Però fa d'uopo che non si confonda coll'altra imagine che è in sola tela ed esprime ancor essa la sola testa: questa chiamasi *Veronica*, cioè velo della Veronica. Veneravasi già da lunga pezza in Roma quando papa Giovanni VII la trasferì da S. Maria *ad Martyres* alla Basilica di S. Pietro dove le costruì una cappella che si conserva tuttora nelle cripte Vaticane. La tradizione dà costantemente il nome di Berenice di Tiro alla donna che portò a Roma questo velo da lei dipinto (HENSCHEN. *Acta SS.* 4 febr. pag. 450; MANSI, nei *Miscell. del* BALUZZI, tom. IV, pag. 55): e pare che sia quella Berenice di Tiro, figlia di Giusta, memorata nelle Clementine (*Hom.* IV, 1, 4). Essa è cognominata anche *Vasilla* collo scambio medesimo del B in V in vece di Basilla. Ond'è da stupire come siasi potuta diffondere e mantenere l'opinione che fa derivare questo nome di Veronica dalla ibrida voce *Vera icon, litteris trasposititis,* nella seconda metà della parola, e che così abbia creduto un Mabillon (*It. ital.* pag. 88, 89), un Tillemont, un Ruinart (*ed.* GREG. TURON. *Degl. mart.* I, cap. 10), un Natale Alessandro, un Papebrochio, un Thilo (*Cod. Apocr. n. Test.* prefazione CXXXVIII), il quale si scandalizza del Reische (*Exercit. II, de imag. Christi,* pag. 58, seg.), a cui non era piaciuta per motivi, dic'egli, di lieve peso: *non arrisit Reiskio, sed levibus argumentis nixo.* Il Serry (*Exercit.* 53, § 4) passa ogni misura allorchè dà dell'ignorante a chi non crede a questa etimologia, e dice che di tali n'è infinito il numero: *Veronica enim idem graece sonat ac vera icon: ignari autem, quorum infinitus est numerus, Veronicam nomen esse existimarunt non imaginis sudario impressae sed mulieris gestantis imaginem.*

La narrazione della Veronica di Tiro soprannominata Basilla che il Foggini trasse (*De itin. S. Petri,* pag. 38) da un manoscritto del secolo undecimo, fu riprodotta dal Mansi (l. cit.) il quale la trovò in un manoscritto la cui vetustà tocca, dic'egli, la fine dell'VIII secolo: *Codicis vetustas, quae ad finem saeculi VIII pertingit.* I due codici, il Vaticano del Foggini e il Lucchese del Mansi, sono anonimi e in lingua latina: ve n'è però nella Vaticana uno in greca lingua attribuito a S. Sofronio (1753, fol. 225); ma non pare che di esso si debba intendere che parli il Molano (*De sacr. imag.* lib. IV, cap. 2) presso il cardinal Baronio (*Ann. Eccl.*, tom. I, an. 34, n. 138), e che il nostro Henschenio (*Acta SS.* IV febr., pag. 455) bramò cotanto che si desse alla luce. Perocchè se ciò era, non avrebbe lo Stapleton presso il Molano omesso di nominarne l'autore. Quel greco opuscolo che ha per titolo περὶ τῶν ἁγίων εἰκόνων, è attribuito a S. Metodio, e fu noto con tal nome a Mariano Scoto. Ora se ne ha un altro esemplare nella Biblioteca di Mosca (MATTHAI, *Not. codd. gr. bibl. Monsquens.* pag. 6, n. 140) che non differisce dal Vaticano, come ha già avvertito il cardinal Pitra (*Ius. Eccl. gr.* tom II, p. 352). L'Henschenio stando allo Pseudo Destro (*Chron. ad ann. chr.* XXXIX) il credette del S. Metodio di Tiro, scrittore della fine del terzo secolo e dei principii del quarto, e con

lui il Baronio, il Graetser, Cornelio a Lapide, monsignor Maioli, il Quaresme, l'Henschenio (*op. cit.* pag. 456). Ma se l'opuscolo ha veramente per autore S. Sofronio a cui l'attribuisce il manoscritto Vaticano sopracitato, non può essere stato scritto nel tempo della controversia sulle imagini come pensa il Thilo (loc. cit.). La tradizione comune registrata nei manoscritti latini è, che questa imagine fosse fatta dalla Veronica curata da Cristo *a prefluvio sanguinis: qui eum vidisset iam sana higonium eius sive amori suo depinxit, dum adhuc Iesus esset in corpore ipsum scientem* (*Ap.* MANSI, loc. cit., pag. 56); e più correttamente nel codice Vaticano: *curavit Iesus ab profluxu sanguinis, quae cum sanitatem recepisset ob amorem eius imaginem ipsius depincxit sibi dum ipse in corpore maneret, ipso Iesu sciente.* Non occorre trascrivere il testo greco inedito dal codice Vaticano predetto 1753, che a pagina 225 dice lo stesso. Oggi invece corre un'altra fama della quale ignoro il primo autore: essa però è recata come unica dal Ferrari nel Catalogo generale dei Santi: aver la donna voluto porgere per pietà il velo del suo capo a Cristo mentre, coronato di spine, andava al supplicio, dal quale lo riebbe colla imagine divinamente impressa: *cui divini vultus illius imago divinitus impressa remansit.*

Della predetta imagine divenuta famosissima nel medio evo, scopo di pellegrinaggi e stemma del Senato romano, non possiamo portare giudizio. Neanche si può aspettare da me che pronunzi il parer mio intorno alla Sindone di Torino, la cui imagine ho copiata da quella che il P. Piano ha data in istampa: questa però assai si accosta ai due disegni dello Chifflet, e molto si dilunga da quello che ne fece ritrarre il cardinale Federico Borromeo (Vedi la nostra Tavola 106, vol. III, pag. 11).

Niuno potrà mai provare che una pittura a contorni non interrotti, come questa, possa essere un'impronta naturale cavata da un corpo umano frescamente intriso di sangue e lacero in più luoghi. Ogni tela che si addossi ad un cadavere sanguinante per involgerlo ritrarrà macchie sanguigne, ma da quei luoghi che non tocca non rileverà macchie nè forma di membra, ma vuoti e lacune. Il Piano pensa che la Sindone fu sovrapposta alla fasciatura del cadavere, ed è però indotto a sostenere che l'imagine vi sia stata fatta per doppio miracolo, perchè non impressa, e perchè col sangue, le cui tracce nella imagine quasi obliterata si osservano. (Vedi il *Commentario critico archeol. sopra la SS. Sindone;* Torino, 1833, pagg. 125 e 312).

PRIME IMAGINI DELLA VERGINE.

L'opinione diffusa per secoli che S. Luca abbia dipinte imagini della Vergine non conta per noi autore più antico di quel Teodoro, che scrisse ai tempi di Giustiniano l'Istoria ecclesiastica e le Collettanee storiche che trasse dai libri di Socrate, di Sozomeno e di Teodoreto. Della sua istoria ora perduta, si hanno alcuni frammenti scelti da Niceforo Callisto, in uno dei quali si legge questo passo: *ὅτι ἡ Εὐδοκία τῇ Πουλχερίᾳ τὴν εἰκόνα τῆς Θεομήτορος ἣν ὁ ἀπόστολος Λουκᾶς καθιστόρησεν ἐξ Ἱεροσολύμων ἀπέστειλεν.* I critici letti dal Trombelli (*De cultu SS.* Diss. IX, cap. LVI) tengono che questo collettore abbia interpolato il testo inserendovi le parole che fanno S. Luca autore della pittura. Ma ecco due testimonianze non pria conosciute dagli oppositori, dalle quali risulta che non v'è interpolazione. La prima ci viene da S. Germano vescovo di Costantinopoli ai tempi dell'Isaurico, che dimostra essere quella credenza assai volgare nella stessa Costantinopoli dove Teodoro scriveva la sua storia. Dice egli dunque a Leone che, fin da principio, fu da S. Luca l'evangelista istoriata la immacolata Madre di Dio e mandatane l'imagine da Gerusalemme a Teofilo (*Epist. in vita Stephani iun. ap.* MONF. *Analecta gr.* Paris, 1688, pag. 413): *αὐτίκα καὶ ἡ παρὰ τῷ Λουκᾷ τῷ εὐαγγελιστῇ ἱστορηθεῖσα ἀπὸ Ἱεροσολύμων πρὸς Θεόφιλον τῆς πανάγνου καὶ θεοτόκου εἰκών.* La seconda non meno decisiva testimonianza ci viene da S. Andrea cretense, il quale la dichiara inoltre generale credenza dei tempi apostolici. Il testo leggevasi

abbreviato nel Damasceno (*De fide orthod.* lib. IV, cap. XVI in fine), ora però l'abbiamo intero (BOISSONADE, *Anecd. gr.* tom. IV, pag. 472). Eccone le parole: Λουκᾶν τὸν ἀπόστολον καὶ εὐαγγελιστὴν ἅπαντες οἱ τότε εἰρήκασιν οἰκείαις ζωγραφῆσαι χερσὶν αὐτόντε τὸν σαρκωθέντα Χριστὸν καὶ τὴν αὐτοῦ ἄχραντον Μητέρα καὶ τούτων τὰς εἰκόνας ἔχειν τὴν Ῥώμην εἰς οἰκείαν εὔκλειαν· καὶ ἐν Ἱεροσολύμοις δὲ ἐπ' ἀκριβείας κεῖσθαι ταύτας φασίν. Il Cretense era nato in Damasco ed aveva passati parecchi anni in Gerusalemme menando vita di monaco: fu poi promosso a governare la chiesa di Creta in qualità di Arcivescovo.

Abbiamo dunque che in Roma si venerava una imagine della Vergine col Bambino esattamente simile a quella che se ne aveva in Gerusalemme in più esemplari, che si dicevano avere lo stesso autore S. Luca, e questi averla mandata a Teofilo. come Eudossia la seniore, parimente da Gerusalemme, mandò a S. Pulcheria quell'esemplare che acquistò alla Vergine il soprannome di Odegetria.

S. Luca fu preso a Troade per compagno da S. Paolo l'anno 48 dell'era volgare: l'anno 53 gli si associò di nuovo in Filippi e andò con lui a Gerusalemme. La Vergine doveva allora contare almeno 63 anni se fu annunziata di circa quindici anni; ma S. Luca potè ben essere andato ivi prima che vi si recasse con S. Paolo. Egli era antiocheno e cristiano quando s'imbattè nell'Apostolo delle genti.

LA ROMÈA DI DIOSPOLI

In Lydda della Fenicia, che chiamasi anche Diospoli, eravi un'edicola rotonda che si diceva fabbricata dai SS. Pietro e Giovanni in onore della Vergine (*PP. Synod. orient. ad imp. Theoph. in Manip. Orig. rerumq. constant.* ed. COMBEFIS, p 115): ἐπ' ὀνόματι τῆς Μητρὸς τοῦ Κυρίου καὶ Θεομήτορος. Ora in una delle tavole marmoree che ne vestivano le pareti, vedevasi l'imagine della Vergine che ai tempi di S. Andrea Arcivescovo di Creta dicevasi ῥωμαΐα, non perchè fosse romana, ma per un motivo diverso. Questo era che in Oriente il porfido, sopra una cui lastra era figurata l'imagine con natural macchia, dicevasi marmo romano, perchè dai romani in prima scoperto e usato. I Padri del Sinodo orientale ce ne danno una descrizione in questi termini (loc. cit.): ἀχειρόγραφον εἰκόνα ἐν πλακὶ πάνυ καθαραῖς τὸ σκῆνος τῆς θεοτόκου τρίπηχυ παραδηλοῦσαν ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Ἀποστόλων καὶ μέχρι τοῦ νῦν προσκυνουμένην ἐν τῷ παρ' αὐτῶν κτισθέντι εἰλητῷ ναῷ πρὸς δυσμάς· οὕτω κυρίως ἐγγεγραμμένην, ὡς ἀπὸ χειρὸς ζωγράφου τήν τε πορφύραν καὶ πᾶσαν τὴν γραφὴν τῆς ὄψεως, ὡς μέχρι καὶ νῦν ὁρᾶσθαι ταῦτα σωζόμενα. Questa descrizione ci lascerebbe in incerto se la Vergine che vi si vedeva fosse rappresentata sola, ovvero col Bambino: ma essa è per avventura compita nella narrazione dei miracoli trascritta dal Du Cange nel Lessico greco alla voce Ῥωμαῖον (*Ex codic. Colbert.* 453). Non si negava che fosse una macchia naturale nel marmo che pareva una pittura, ma credevasi che l'avesse fatta nascere la Vergine a preghiera di S. Luca. Le sembianze di Lei ci sono descritte dall'Andrea Cretese citato di sopra (BOISSONADE, *Anecd. gr.* tom. IV, pag. 473). Egli afferma che eran simili a quelle del Salvatore com'è descritto dall'Ebreo Giuseppe (probabilmente confuso col giudeo Iusuph dei tempi di Adriano e di Commodo, morto nel 180) che si avevano a'suoi tempi: ἀλλὰ καὶ ὁ Ἰουδαῖος Ἰώσηπος τὸν αὐτὸν τρόπον ἱστορεῖ ὁραθῆναι τὸν Κύριον, σύνοφρυν, εὐόφθαλμον, μακροπρόσωπον, ἐπίκυφον, εὐήλικα, ὁποῖος δηλονότι συναναστρεφόμενος τοῖς ἀνθρώποις ἐφαίνετο ὁμοίως καὶ τὸν Θεοτόκου σχηματισμὸν καθ' ὃν νῦν ὁρᾶται, ἣν καὶ ῥωμαίαν ἀποκαλοῦσί τινες. Questo passo dell'Arcivescovo cretense si leggeva presso il Damasceno (*De fide orthod.* lib. IV), ma vi era aggiunto al capo 10, a modo di scolio, in questo modo: ἐπεὶ καὶ Ἰώσηππος ὁ Ἰουδαῖος, ὥς τινές φασι κατ' ἐκείνην τὴν ἰδέαν ἣν ἐν Ἱεροσολύμοις ἔχουσιν ἣν καὶ Ῥωμαίαν καλοῦσιν τὸν αὐτὸν ἱστορεῖ ὁραθῆναι τὸν Κύριον κ. λ. Dal qual lato essa merita che se ne faccia menzione, attestando l'uso che v'era della pittura sacra, onde il popolo credette di

vedere ivi non una donna col suo pargolo, ma la Vergine col celeste Bambino. Aggiungono i Padri (pag. 115) che Giuliano l'apostata mandò ivi alcuni Giudei per raderla e che non la poterono distruggere.

IMAGINI DEGLI APOSTOLI

Apprendiamo da Eusebio di Cesarea che gli furono mostrate alcune imagini di Cristo e degli Apostoli Pietro e Paolo, le quali erano state fatte dipingere da coloro che, beneficati da essi, avevano voluto rendere loro quell'onore com'era costume (*Hist. Eccl.*, lib. VII, cap. 18): *τῶν ἀποστόλων αὐτοῦ τὰς εἰκόνας Παύλου καὶ Πέτρου καὶ αὐτοῦ δὲ τοῦ Χριστοῦ διὰ χρωμάτων ἐν γραφαῖς σωζουμένας ἱστορήσαμεν. ὡς εἰκὸς τῶν παλαίων ἀπαραλλάκτως οἷα σωτῆρας ἐθνικῇ συνηθείᾳ παρ' ἑαυτόις τοῦτον τιμᾷν εἰωθότων τὸν τρόπον.* Noi accettiamo il fatto, ma quanto alla maniera di spiegarlo col supposto che gli autori di quelle imagini fossero gentili, a tutto diritto ne dimandiamo la prova: Eusebio non ne arreca veruna. Consta poi dalla sua lettera a Costanza figlia di Costantino, che egli condannava la imagine di Cristo, e ne allegava per motivo l'impossibilità di esprimerlo come Dio e di figurarlo come uomo. Eusebio era uno di quegli ariani che asserivano la carne di Cristo essere stata assorbita dalla divinità (GRAETSER, *Ad Codinum*, pag. 303, ed. Paris, 1648); e però alla principessa che da lui cercava una imagine di Cristo rispose, che Gesù come uomo non esisteva più essendosi trasfuso nella divinità, e come Dio non era possibile figurarlo (*Ad Constantiam Aug.*). E quanto al figurare Gesù come si era fatto vedere agli uomini non essere permesso, vietando Iddio di fare imagini di coloro che sono in cielo, e di coloro che sono in terra. Esser perciò state bandite per tutto dalla Chiesa le imagini, e sapersi ciò da ognuno che, ai cristiani, non è lecito fare cose tali. Per ciò non intendere egli come e donde una certa donnicciuola avesse avute due pitture, che diceva esser l'una di Cristo l'altra di Paolo: le quali, egli, per impedire lo scandalo si era ritenuto presso di sè, affinchè i cristiani non passassero per idolatri. A questi meschini cavilli contradice Eusebio medesimo là dove loda Costantino per le statue e le imagini delle quali aveva adornate le chiese, il suo palagio e la città: nel che non aveva fatto niente di nuovo, nè di singolare sapendosi, come vedremo, e come attesta qui lo stesso Eusebio, che in quell'epoca la Chiesa per tutto il mondo cristiano diffusa, era abbellita d'imagini sacre. Nè perciò v'era idolatria, perchè come bene insegna il S. Papa Gregorio II, la Chiesa non ha mai date a venerare le imagini *λατρευτικῶς*, cioè con culto diretto, come facevano i pagani, ma *σχετικῶς* (*Act. Concil.* ed. HARDUIN, Paris, 1714, tom. IV, pag. 5), ossia con culto relativo. Una imagine di S. Andrea dipinta a cera sul marmo, veneravasi in Sinope del Ponto che dicevasi essere stata fatta allorchè il Santo Apostolo evangelizzò quelle terre, in prova di che mostravansi ivi le cattedre dei due Santi Apostoli (*Epiphanii monachi, ed. et ined.* ed. DRESSEL, 1843, pag. 47): *Εὕρομεν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀνδρέου θαυμαστὴν πάνυ εἰς μάρμαρον ὑλογραφουμένην.* Questa imagine di S. Andrea che, a dire di Epifanio, fece il suo stupore, lo rappresentava con una tunica come vestivano anche i suoi discepoli e coi sandali ai piedi (pag. 53): *αὐτοὶ δὲ μονοχίτωνες καὶ ἀνυπόδητοι μετᾶ σανδαλίων.* La sua statura era grande, il naso aquilino e la persona un po' curva: *οὐδὲ τῇ ἡλικίᾳ ἦν μικρός, ἀλλὰ καὶ μέγας, μικρὸν δὲ κεκυφὼς ἐπίῤῥινος, κάτοφρυς.* Epifanio non ha notato nulla di singolare nei suoi capelli, che in Palestina e altrove si facevano sollevati e sparsi.

(a. 38 di Gesù Cristo).

I SIMONIANI

I discepoli di Simon Mago non erano del tutto estinti come credette Origene dove scrisse (*Contra* CELS. VI, 11): *οὐδαμοῦ γὰρ τῆς οἰκουμένης Σιμονιανοί*, nè ridotti a una trentina in circa come si esprime altrove (id. *op. cit.* I, 57): *ἐν τῇ οἰκουμένῃ*, ma se ne numeravano tuttavia parecchi ai tempi di Eusebio, il quale di loro scrive che volevano passare per cristiani affettando una vita

sobria e casta (*H. Eccl.* lib. II, cap. 13): *εἰς δεῦρο οἱ τὴν κατ αὐτὸν μετιόντες αἵρεσιν την σώφρονα καὶ διὰ καθαρότητα βίου παρα πᾶσι βεβοημένην χριστιανῶν φιλοσοφίαν ὑποκρινόμενοι.* Ed è da notarsi che, fra le pratiche di cristiana filosofia, ammettevano essi ancora la pittura e scultura sacra quantunque aberrassero prestando loro un culto idolatrico, perchè lo credevano non divietato. Venerarono adunque Simone ed Elena dipinti sopra tavole e scolpiti in istatue abbruciando loro incensi e facendo sacrifizii e libazioni quali forse le intendeva Cerinto nei *θυσίαις καὶ ἱερείων σφαγαῖς* (Euseb. *H. Eccl.* III, 28; ex Dionysio), e prostrandosi ginocchioni nell'esercizio del culto: *καταπίπτοντες ἐπὶ γραφὰς καὶ εἰκόνας... θυμιάμασίτε καὶ θυσίαις καὶ σπονδαῖς τούτους θρησκεύειν ἐπιχειροῦντες.* Abbiamo anche imparato da S. Ireneo (*C. Haer.* lib. I, cap. 23) e dall'autore dei Filosofumeni (lib. VI, cap. 20, ed. Miller) che a Simone davano forma di Giove, ad Elena di Minerva, e nell'adorarli non li chiamavano altrimenti che il Signore e la Signora: *εἰκόνα τε τοῦ Σίμωνος ἔχουσιν εἰς Δίος μορφὴν καὶ τῆς Ἑλένης ἐν μορφῇ Ἀθηνᾶς. καὶ ταύτας προσκυνοῦσι τὸν μὲν καλοῦντες Κύριον τὴν δε Κυρίαν.* Dal loro consorzio e società erano quindi esclusi quelli che li avessero chiamati coi nomi loro proprii, quali ignoranti del mistero. Simone diceva di essere la virtù di Dio venuta a distruggere il male che gli Angeli avevano fatto agli uomini e a quella donna che chiamava la prima idea di Dio, *πρώτην ἔννοιαν* (Eus. *loc. cit.*) e madre universale, natura e sapienza (Clem. Rom. *Homil.* II, 25): *κυρίαν οὖσαν, ὡς παμμήτορα οὐσίαν καὶ σοφίαν*, che tratta dal cielo in terra, egli era venuto a liberare dai ceppi. Questa essere perciò la pecora perduta (*Philosoph.* VI, 19): *ἐπὶ γὰρ τὴν ταύτης πρώτην ζήτησιν ἔφη παραγεγονέναι, ὅπως ῥύσηται αὐτὴν τῶν δεσμων... φασκὼν τοῦτο εἶναι τὸ ἀπολωλὸς πρόβατον, ἑαυτὸν δὲ λέγων τὴν ὑπὲρ πάντα δύναμιν εἶναι* (Iren. lib. I, cap. 23; cf. Orig. c. Cels. lib. VI, cap. 14): *ὁ μὲν ἔφασκεν αὐτὸν εἶναι δύναμιν Θεοῦ τὴν καλουμένην μεγάλην.* Quanto a Manete Eusebio di Cesarea attesta *(Ad Constantiam Aug.)*, di averne veduta l'imagine festeggiata dai Manichei: *Ἐθεωρήσαμεν δὲ καὶ αὐτοὶ τὸν τῆς μανίας ἐπώνυμον ὑπὸ τῶν Μανιχαίων εἰκόνι δορυφορούμενον.*

Noi prenderemo in considerazione la parodia della parabola evangelica relativa alla pecora smarrita, della quale questo furfante samaritano fece la base del suo pseudoevangelo.

L'eloquente confronto del peccatore colla pecora smarrita fu inspirato in prima al Re David: egli dice a Dio di aver aberrato come una pecora perduta, e gli dimanda che ne venga in cerca: *Erravi sicut ovis quae periit; quaere servum tuum* (Ps. CXVIII, 176): *Ἐπλανήθην ὡς πρόβατον ἀπολωλός· ζήτησον τὸν δοῦλον σου.* A questa similitudine si attiene il profeta Isaia (cap. 53, 6): *omnes nos quasi oves erravimus, πάντες ὡς πρόβατα ἐπλανήθημεν*; e ad essa il Redentore si compiacque di alludere quando disse di essere venuto a salvare la pecora smarrita (Matth. XVIII, 11): *ἦλθεν ὁ υἱος τοῦ ἀνθρώπου σῶσαι τὸ ἀπολωλός*; perocchè è noto che il verbo *ἀπόλλυμι* è principalmente adoperato a significare la parte del gregge che aberra dai pascoli, e però il sacro testo dice aver Cristo ingiunto ai suoi Apostoli di tenersi soltanto ad evangelizzare le pecore smarrite del popolo d'Israele (Matth. X, 6): *πορεύεσθε δὲ μᾶλλον πρὸς τὰ πρόβατα τὰ ἀπολωλότα οἴκου Ἰσραήλ.* È poi notissimo il comune uso che fanno gli Evangelisti di questa metafora veramente biblica: per la qual cosa non è da meravigliare se l'impostore Simone ne facesse la base della sua scuola, parodiando il gran mistero della Redenzione consummato dal Figliuolo di Dio. Egli però non seppe imaginare il pastore che la pecora smarrita si reca sulle spalle e, tornato a casa, chiama gli amici e i vicini a far festa perchè era perduta e l'ha trovata. Questa tenera circostanza della similitudine addotta da Cristo allora si cominciò ad apprezzare e a tradursi nell'arte cristiana, quando si lesse nella storia evangelica di S. Luca, il quale è il solo a porla in considerazione (cap. XV, 5): *καὶ εὑρὸν ἐπιτίθησιν ἐπὶ τοὺς ὤμους αὐτοῦ χαίρων καὶ ἐλθὼν εἰς*

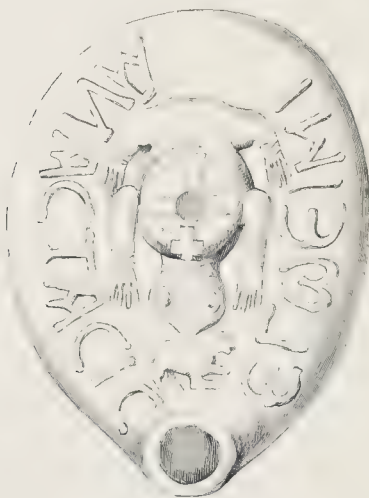
τὸν οἶκον συνκαλεῖ τοὺς φίλους καὶ τοὺς γείτονας κ. λ. E poichè S. Luca fu in Roma udito evangelizzare e il suo evangelo fu quivi letto, però può credersi che Roma sia stata la prima che, fra le varie scene di pastorizia, introducesse l'imagine del Pastore che si reca la pecora sulle spalle. Costantino che l'apprese a Roma l'ebbe carissima, e prima di ogni altra la riprodusse in Oriente. Gli eretici gnostici se ne invaghirono ancor essi, e più e più volte la copiarono nelle loro pietre incise e forse in qualche sarcofago.

CARPOCRATE E I CARPOCRAZIANI.

I Carpocraziani sorti circa l'anno 120 di Gesù Cristo ebbero in venerazione alcune imagini di Cristo dipinte e scolpite, che dicevano essere state fatte da Pilato (Iren. *c. Haer.* lib. I, cap. XXV, 6): *Imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent dicentes formam Christi factam a Pilato illo in tempore quo fuit Iesus cum hominibus, et has coronant et proponunt eas cum imaginibus mundi philosophorum.* L'autore dei Filosofumeni (lib. VII, 32) scrive: εἰκόνας δὲ κατασκευάζουσι τοῦ Χριστοῦ λέγοντες ὑπὸ Πιλάτου τῷ καιρῷ ἐκείνῳ γένεσθαι. La notizia n'è ripetuta da S. Epifanio (*Adv. haer.* I, 27), che par certo l'abbia tratta da S. Ireneo: egli chiama queste imagini εἰκόνας ἐνζωγράφους διὰ χρωμάτων καὶ λοιπῆς ὕλης ἅ τινα ἐκτυπώματά φασιν εἶναι τοῦ Ἰησοῦ κ. λ. Il Trombelli (Disp. IX, *De Cultu SS.* pag. 200) crede, che costoro la dicessero dipinta mentre Pilato mostrava Gesù al popolo. Non sapendosi altronde che il caposetta Carpocrate ne instituisse il culto, dobbiamo convenire con S. Niceforo (*Adv. Epiphanid.* cap. 2, 5) che l'abbiano preso dai cristiani di Alessandria. Una Carpocraziana di nome Marcellina, la quale stabilitasi in Roma ai tempi di papa Aniceto (A. C. 150-162) vi fece molti discepoli (Iren. loc. cit.), alla imagine di Cristo aveva congiunta anche quella di S. Paolo: *adorando incensumque ponendo,* dice S. Agostino (*De haeres.* cap. 7); ma i Carpocraziani non si tennero paghi a queste soltanto e, secondo la dottrina del loro maestro tenendo Cristo e Paolo egualmente per uomini a cui Iddio avesse concessa una virtù superiore, posero le loro imagini insieme con quelle di Omero e di Pitagora secondo S. Agostino, con quelle di Platone e di Aristotile secondo S. Epifanio. Queste imagini essi usavano far dipingere a colori, ma le fondevano anche e le scolpivano e con ugual culto le onoravano, ponendo loro in capo corone e abbruciando incensi. I quali onori sappiamo fatti anche da un tale di nome Licomede ad una imagine che aveva presso di sè rappresentante S. Giovanni l'Evangelista (Vedi le *Itinera Apost. apocrypha*, e il Conc. II Niceno (*Act.* V, pag. 549, ed. Labbe), ove a pagina 551 un monaco di nome Giovanni condanna come idolatrico un tal culto: τὸν Λυκομήδην πεφανοῦντα τὴν εἰκόνα τοῦ ἀποστόλου ὥσπερ καὶ οἱ Ἕλληνες τὰ εἴδωλα. Ma l'idolatria non si commette colla materiale venerazione, sibbene con l'intenzione di prestare alla creatura un culto come a Dio; il che si poteva presumere in quel caso essendo Nicomede idolatra.

Alle imagini dei personaggi anche pagani, altri settarii della scuola di Carpocrate detti dal loro institutore Flaviani, aggiunsero anche il culto della rana e furono perciò denominati, con greco vocabolo, *Batrachitae*, βατραχῖται come legge il Fabricio in luogo di βαθραχῖται citando le parole del Cotelier (*in notis ad Filastrium, de err. profan. relig.*), dove anche sospetta che Filastrio li abbia chiamati *Ranoritae* e non *ranarum cultores*, forse perchè ivi seguono dipoi (§ XII) i *Musoritae* che diedero culto ai sorci. Il Le Blant ci ha fatto di recente conoscere l'imagine della rana (*Note sur quelques lampes egyptiennes en forme de grenouille*) pubblicando una lucerna sulla quale essa è figurata in rilievo, e le si legge intorno l'epigrafe tolta dal Vangelo ЄΓⲰ ЄIMI [H] ANACTACIC (Ioh. XI, 25). Sul dorso della rana nel cavo piatto dov'è il foro per infondere l'olio, vi si vedono espresse due croci l'una delle quali, che è grande quanto il cavo, non è da attribuirsi alla rana, sembra però che la piccola sì, che non è equilatera come la grande, ma commessa. Simile a questa n'ebbe una il

canonico Greppo, ed una ne possiede ora il Museo di Torino.

Se, come crediamo, codeste lucerne si attribuiscono rettamente ai *Batrachitae*, noi avremo appreso anche il simbolico significato di *ἀνάστασις* che essi davano alla rana, ma non il senso che per loro aver doveva l'*ἀνάστασις*. Questo invece ci risulta da una circostanza capitale non avvertita. L'editore ha posta la lucerna capovolta, cioè col foro pel lucignolo rivolto in su. Tutte le lucerne antiche e cristiane che portano sopra imagini d'uomini o di animali terrestri o di piante dimostrano, che la posizione naturale, perchè le imagini non siano capovolte, è quella del becco in giù. Collocata ora la lucerna, come la si vede qui,

sarà più evidente ancora che essa porta tutta la sembianza di un utero. Ciò premesso passiamo a vedere che cosa presso gli antichi significasse l'*ἀνάστασις*. I greci chiamano *ἀνάστασις* l'*ἀναβίωσις*; ma quando i pagani danno o l'uno o l'altro nome alla resurrezione, non intendono che sia il ripigliare il corpo medesimo, di che non hanno neanche l'idea. Perciò quando Cheremone scrisse che gli Egiziani segnavano una rana allorchè volevano dire ritorno in vita: *ἀντὶ ἀναβιώσεως βάτραχον* (*Ap.* Io. TZETZ. *in Iliad.* pag. 123), questo ritorno in vita non fu per costoro il morto che risuscita, ma l'anima che ritorna a vivere novamente in un corpo animale qualunque, lo che dicevasi, con altro vocabolo, *μετεμψύχωσις*. Ma i settarii ai quali appartiene la lucerna non diedero questo senso all'*ἀνάστασις*: essi chiamarono così la generazione e insegnavano che così obbedivasi alla Legge che ordinava di moltiplicarsi. Però nelle loro adunanze finivano con lascivie immonde, che, estinte le lucerne, perpetravano insieme colle donnicciuole guadagnate e sedotte: *Omnem resurrectionem*, scrive Filastrio (*Haeres.* LVII), *in filiorum procreatione nefandi coetus aestimantes consistere, ut in ecclesia sua post occasum solis lucernis extinctis misceri cum mulierculis non dubitaverint legis praeceptum implere putantes, nascimini et multiplicemini etc.* So che Filastrio attribuisce questa interpretazione dell'*ἀνάστασις* ai Flaviani; ma ora che la lucerna ci dà col simbolo dell'utero, o sia della procreazione, accompagnato dalle parole del Vangelo, « io sono la risurrezione » il vero senso della loro *ἀνάστασις*, io non tarderò a riconoscere che a loro debba in modo speciale appartenere, e li chiamerò Flaviani dall'institutore, e Carpocraziani dalle infami loro orgie. Posso quindi inferire che con altro nome siansi chiamati *βατραχῖται*, perchè vedo che gnostici e Carpocraziani poterono avere più nomi, e però appellarsi anche dalla rana presa da loro per simbolo, perchè le rane aspettano la notte, e quando questa sopravviene: *κατὰ πολλὴν τὴν ἄδειαν ἀλλήλων ἀπολαύσσιν* (AELIAN. *De nat. anim.* IX, 13).

(Anno 61 aer. vulg.)

CONCILIO DI ANTIOCHIA.

Il Papa Innocenzo I scrivendo ad Alessandro vescovo Antiocheno circa il 415, ricorda il convento che egli chiama celeberrimo tenuto in quella città dagli Apostoli (*Ep.* XXIV al. XVIII): *Antiochia, quae conventum Apostolorum apud se fieri celeberrimum*

meruit. Natale Alessandro vorrebbe che Innocenzo non parli di Antiochia ma di Gerusalemme; il qual nome le si debba sostituire in questo luogo: e il Tillemont che lo segue vorrebbe anche leggere *pro se* invece di *apud se* (*H. Eccl.* I, n. 34, pag. 524), nel che è copiato tacitamente dal Sandino (*Hist. fam. sacr.* 1764, pag. 43). Ma l'errore di costoro si mostra ad evidenza da ciò che in quella lettera medesima il Papa soggiunge, cioè che quella sede non avrebbe dovuto cedere a Roma se non fosse che meritò avere a Vescovo l'Apostolo precariamente, mentre Roma non solo fu lieta che ne prendesse il governo ma di più perchè vi consumò la vita. *Quaeque urbis Romae sedi non cederet nisi quod illa in transitu meruit, ista susceptum apud se consummatumque gauderet.* Il testo degli Atti è perito, ma uno dei canoni si trova citato da Gregorio vescovo di Pessimute nel concilio Niceno II (Labbe, *Concil.* tom. II, pag. 63), nel quale era prescritta la fuga dalla idolatria e il culto della imagine manufatta di Cristo. Di questo canone non si sa che altri parlasse o il citasse prima del nostro P. Turriano il quale ne trovò un esemplare onde apprese e divulgò, che il loro collettore si era il santo martire Panfilo, il cui originale conservavasi nella Biblioteca da lui arricchita delle opere di Origene e di altri scrittori ecclesiastici (Euseb. *H. Eccl.* VI, cap. 32), che qui si appella Biblioteca di Origene. Oggi però ne abbiamo cinque esemplari (Pitra, *Iur. eccles. graec* tom. I, pag. 91 segg.), il più antico dei quali è del secolo undecimo. Eccone il titolo: *τοῦ ἁγίου ἱερομάρτυρος Παμφίλου ἐκ τῆς ἐν Ἀντιοχείᾳ τῶν Ἀποστόλων συνόδου, τουτέστιν ἐκ τῶν συνοδικῶν αὐτῶν κανόνων μέρος τῶν εὑρεθέντων εἰς τὴν Ὠριγένους βιβλιοθήκην.* Il canone IV dice adunque che gli Apostoli decretarono *τοῦ μηκέτι πλανᾶσθαι τοὺς σωζομένους εἰς τὰ εἴδωλα, ἀλλ' ἀντεικονίζειν τὴν θεανδρικὴν ἄχραντον χειροποίητον στήλην τοῦ ἀληθινοῦ θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν αὐτοῦ θεραπόντων ἀντικρὺ τῶν εἰδώλων καὶ Ἰουδαίων· καὶ μηκέτι πλανᾶσθαι εἰς εἴδωλα μηδὲ ὁμοιοῦσθαι τοῖς Ἰουδαίοις.* Due sono le prescrizioni del canone, la fuga dalla idolatria e la fuga dai riti Giudaici: *μηκέτι πλανᾶσθαι εἰς τὰ εἴδωλα...μηδὲ ὁμοιοῦσθαι τοῖς Ἰουδαίοις.* Per la qual cosa a me pare che vi sia un po' di disordine nelle parole del testo. La ripetizione viziosa delle parole *μήκετι πλανᾶσθαι εἰς τὰ εἴδωλα* e la omissione in principio delle altre, *μηδὲ ὁμοιοῦσθαι τοῖς Ἰουδαίοις*, pone in evidenza che in origine il canone doveva dire così: *τοῦ μήκετι πλανᾶσθαι εἰς τὰ εἴδωλα μηδὲ ὁμοιοῦσθαι τοῖς Ἰουδαίοις.* Al qual canone facciano seguito le parole *ἀλλ' ἀντεικονίζειν τὴν θεανδρικὴν κ. λ.* Il collettore non pago di riferire da quali pratiche si dovessero astenere i fedeli, aggiugne probabilmente del suo, ma interpretando a norma della tradizione, che i fedeli, *οἱ σωζόμενοι*, dovessero tenere una via di mezzo, cioè non idolatrare coi gentili ma nemmeno assimilarsi agli Ebrei, rivolgendosi invece a venerare, in luogo degli idoli, l'imagine manufatta del vero Dio e Salvator nostro Gesù Cristo. Ed è questa la massima che tenne S. Gregorio Taumaturgo, il quale uscì da questa scuola essendo stato discepolo di Origene. Non deve omettersi che quei che seguitano questa sentenza troveranno da sciogliere una per altro giusta obiezione del P. Petavio, il quale non tiene per verisimile che la voce *θεανδρικός* fosse già trovata e messa in iscritto fin dai tempi apostolici. Per converso niente osta che, all'uscire del secolo III, si fosse già divulgata l'opera di Dionigi che usa la voce *θεανδρία*, o quella dell'Areopagita che della voce *θεανδρικός* fa uso nei suoi scritti. È bene notare che questo canone VIII, com'è riferito, pare al Constant non possa essere verosimilmente più recente del secol quarto (*Epist. rom. pontif.* tom. I, pag. 851): *non recentior saeculo IV esse verosimiliter videtur.*

(*Primo secolo*).

BUDDA E I GNOSTICI.

Essendo proprio di tutti gli eretici, come ben notò S. Agostino, di credersi essi soli in possesso della scienza delle cose divine, non fa maraviglia il vedere che generalmente si gloriassero del soprannome di gnostici, ovvero sostenessero di doversi

appellare tali (*De Haer.* cap. 6): *propter excellentiam scientiae sic se appellatos esse vel appellari debuisse gloriabantur.* Fra tutti coloro che sogliono chiamarsi gnostici sono i seguaci di Saturnino, di Basilide, di Valentino e i Carpocraziani. A costoro si possono aggregare anche i discepoli di Giustino, i quali si davano un tal nome: *οἱ πάντες Γνωστικοὺς ἑαυτοὺς ἀποκαλοῦσι*, scrive l'autore dei Filosofomeni (lib. V, 23). Le principali aberrazioni di codesti eretici erano che gli Angeli furono creati da un sommo che chiamavano Padre ed Eone, e davano loro dei nomi barbari tratti dall'ebraico e dalle lingue affini. Dicevano che due erano gl'Iddii, uno buono l'altro malo: che due erano le anime di ciascun uomo, l'una della sostanza di Dio e infusa dal soffio divino, l'altra comune con quella degli animali. Negavano che Cristo, figliuolo di Dio, avesse assunta la natura umana (Vedi Suicero nel *Thesaur. Eccles.* pag. 774). E poichè costoro cercavano di aver seguito filosofando a lor modo sugli arcani dei libri santi, ne corrompevano i dommi e le dottrine colla favola. Così riuscivano ad illudere molti mescolando alla dottrina dell'antico e del nuovo Testamento il mito e le interpretazioni fisiche che di esso davano i sofisti pagani. Quanto alla morale essi insegnavano l'uso di ogni immonda sozzura qual sacrifizio alla divinità, per ottenere l'intelligenza dei secreti celesti.

Siffatte scuole di superstizione presero grande incremento e durarono a lungo perchè davano ogni sfogo alle passioni turpi della natura corrotta. Maghi ed impostori allucinavano i creduli loro adepti con operazioni che sembravano prodigiose: attribuivano alla invocazione degli spiriti, a certe note e formole misteriose la virtù di ottenere quello che si voleva. Innumerevoli però sono le pietre incise che si trovano disseminate per tutto con imagini, caratteri e formole confusamente prese dal mito, dalla cabala e dal simbolismo cristiano. Fra costoro è d'uopo che diamo un posto non volgare a quel Terebinto che da discepolo del Saraceno Sciziano divenutò capo setta, passò dalla Palestina nella Persia ed indi nelle Indie sotto il nome di Bodda o Budda, ed insegnò e propagò le false dottrine sul Dio buono e il Dio malo, delle quali divenne poi erede Manete. Questi è il Budda del quale menano oggi tanto romore e scrivono favole certi sedicenti orientalisti del secolo nostro, fingendo ad arte di credere e spacciandolo di epoca remotissima, dalla quale però derivi il Cristianesimo, che ne sarebbe perciò una debole e tarda imitazione. Costui propagò anche un libro, scritto dal suo maestro Sciziano, che chiamò Vangelo. Noi non sapremmo oggidì nulla di questo settario se non ce ne avessero parlato i SS. Padri. Egli pertanto non era ancor conosciuto ai tempi di S. Ireneo e nemmeno alla età dell'autore dei Filosofomeni, cioè al secondo e ai primi anni del secolo terzo cristiano: ond'è che il più antico autore che ne parli è Archelao nella disputa che tuttora leggiamo contro Manete (n. 52). Niuno autore profano parla di lui; niun argomento vi è che ne attesti l'esistenza prima del Cristianesimo. I Buddisti quando posero piede nel Tibet, parte della Tartaria abitata da cristiani, per crescere il numero dei loro seguaci fecero proprie le cerimonie del culto cattolico, come ha ben veduto il dottissimo Abel Rémusat (*Mélag. asiat.* tom. I). Allora introdussero tra le loro costumanze il celibato, i religiosi mendicanti, i conventi di uomini e di donne, la confessione, il culto dei Santi e delle Sante e quello delle reliquie, e finalmente, nei tempi a noi vicini, anche il rosario. Vegga il sig. D. G. perchè io, nella Storia dell'arte, non ho parlato di Budda, e non dica che me l'ha impedito il rispetto alle cattoliche credenze e alla mia professione.

Il bel libro del P. Pietro Gual Min. Oss. tradotto or ora in italiano e messo a stampa in Prato, potrà istruire a pieno di questo argomento chi lo vorrà leggere. Ivi ancora (pagg. 151-207) troverà dimostrato ad evidenza che il Iezeus Cristna e la Trimurti o trinità indiana, sono invenzioni introdotte assai di recente nel mito buddaico. Dopo che agli increduli è venuto meno il zodiaco di Tentira coi suoi undicimila anni di vita, si sono gettati a combattere la religione colle epoche favolose

assegnate ai libri e alla superstizione dell'India. Fatto il primo fiasco, come popolarmente si dice, hanno patita una seconda disfatta dall'Ezur-Vedam trovato nella biblioteca dei Gesuiti di Goa e da loro subito attribuito ad un'epoca di quattro secoli anteriore al Cristianesimo. Ma qual vergogna quando si seppe che l'autore di esso era un gesuita al secolo decimo sesto famoso nelle Indie, il P. Roberto De Nobili, che in quell'opera espone, in lingua sanscrita, le divine scritture? (Gual, *op. cit.* pagg. 60, 61). Ora si sono appigliati alla così detta scienza geologica e preistorica (e tuttavia si tirano i capelli fra loro): noi vedremo come ne usciranno. Si può del resto prevedere e cantar loro le ammirabili parole del Salmo che li descrivono sì bene: *Homo cum in honore esset non intellexit, comparatus est iumentis insipientibus et similis factus est illis.* L'ab. Moigno e il prof. Venturoli hanno ben dimostrate le contradizioni di costoro, la vana scienza e l'insussistenza delle loro epoche tutte imaginarie.

L'India non ebbe libri di religione anteriori al catechismo di Valviter che data probabilmente dai tempi apostolici. È questo catechismo un segreto scoperto al santo Apostolo delle Indie Francesco Saverio da un Bramano, il più dotto che vantasse quella età (Vedi il citato P. Gual, pag. 26). Alla metà del secolo decimo sesto non v'erano i libri di Manù, i quali del resto neanche oggi si sono potuti ancora trovare e non si troveranno mai, perchè di pura invenzione dei nostri filosofi indianisti.

Anno 832 aer. varr., 79 aer. vulg. IX K. Sept. Vesp. Aug. VIIII Tito Aug. VII. cos. Pompei sommersa e sepolta.

SEGNI DI CRISTIANESIMO IN POMPEI.

Se ne eccettui il sig. Burgess, la cui testimonianza si legge nella lettera a lui indirizzata dal sig. Bagg (*A letter adressed by the R. D. Burgess to the R. D. Baggs,* Romae, 1836), niuno avea veduto finora alcun indizio o segno di cristianesimo sulle pareti della campana città di Pompei. Egli additò, nella casa detta di Pansa incontro al larario, una croce in rilievo che a nessun di noi è mai riuscito di scoprirvi nonostante un'attenta ricerca.

Avvenne pertanto un diciotto anni addietro che ricercando io in Pompei le iscrizioni graffite, m'imbattessi in uno dei pilastri di sostruzione dell'Anfiteatro pompeiano, dove scopersi una ben tracciata croce graffita sopra una delle pietre poste ivi in costruzione. Ecco quale ne è la figura.

Essa termina da basso in un treppiedi e porta tre sbarre a traverso sulle tre estremità superiori: ma la sbarra della linea verticale sembra aver preso il luogo del titolo. Tal'è la forma, tali sono i particolari del graffito al quale noi non abbiamo nulla da paragonare nei primi secoli della Chiesa; perocchè la più antica croce che si conosca è quella di Abgaro VIII dinasta di Edessa vissuto ai tempi di Commodo, sul cui beretto conico il Madden (*Numism. Chronicle,* 1878, pl. VIII, XII, ed. sep. pag. 188) ha riconosciuta la croce equilatera; nè noi abbiamo nulla da opporre: questa però non sarebbe l'imagine del patibolo, ma una croce simbolica. Il vero patibolo invece fu quello che si è veduto graffito in Roma al Palatino ai tempi di Settimio Severo, pochi anni soltanto dopo di Commodo. Questa ha la spranga traversa nel basso dove il reo poggiava i piedi, ma le due estremità orizzontali (poichè è in forma di tau) non hanno sbarre. Vengono di poi (volendo tener conto delle croci di epoca precisa) quelle due +, × adoperate dalla zecca di Aquileia nei sei anni dell'impero di Massenzio, e quelle molte emesse dalle zecche dell'impero romano che datano dai primi anni della conversione di Costantino, le cui forme do espresse nella tavola 481: ma già siamo discosti di molto dal 79 dell'era volgare, cioè dall'epoca dell'interramento di Pompei. Non vi è dunque nulla nemmeno nel secondo e terzo secolo da porre a confronto colla forma di croce graffita nell'anfiteatro pompeiano. Cessa quindi da questo lato ogni probabilità che potesse essersi fatta prima della rovina della città, e però fa d'uopo che vediamo se può trovarsele un confronto nei secoli seguenti; la qual ricerca tende a persuadere che il graffito non è realmente di epoca primitiva.

In altro lavoro ho parlato di una lucerna di terra cotta che diè da fare agli Accademici Ercolanesi (*Bull. arch. napol.* 1853, pag. 8), sulla cui fede dissi ancor io che fosse scoperta in Pompei nel giorno ultimo di gennaio del 1756 (*Ant. di Ercol.* tom. IX, tav. XLVI, n. 1). Però la relazione officiale degli scavi (Fiorelli, *Pomp. antiq. hist.* 1, 1860) non parla di lucerna alcuna che siasi trovata in tal giorno: e quando agli 11 gennaio si narra la scoperta di *una lucerna de tierra,* non si dice che cosa vi fosse rappresentata. La lucerna data incisa dagli Ercolanesi ha, disópra del piatto, una croce monogrammatica gemmata, e però non vi può cader dubbio che sia cristiana. Io giudicai che potesse appartenere al quarto secolo e che dovesse essere stata di alcuno dei cavatori o cercatori di antichità in quel secolo o nel seguente.

Non dirò nulla di inaspettato se affermo doversi, questa croce di Pompei, riportare a quel tempo nel quale si scavò intorno all'anfiteatro. Ma qual secolo potrà essere? Ciò sarà facile di determinare se richiamiamo ad esame i monumenti di epoca certa nei quali appare, per la prima volta, la croce munita di quelle sbarre orizzontali e verticali alle estremità, quali le ha questa nostra. Il Sabatier ha scritto (*Monn. Byzant.* tom. I, pag. 34), che il primo esempio sulle monete si trova ai tempi di Eraclio: ma è facile dimostrargli, facendo uso delle sue stesse tavole nelle quali si vede che questa forma di croce detta dai francesi *potencée,* o sia munita di spranghe, che era già usata ai tempi di Tiberio Costantino (Sabat. *op. cit.* tav. XXII, 13, 15, 18, 19), cioè alla seconda metà del secolo sesto, avendo egli regnato dal 571 al 582. Avvertiamo però che se si volesse considerare questa nostra croce come greca e non far conto delle due sbarre verticali, dando alla sbarra orizzontale superiore il valore di una traversa allusiva al titolo, in tal caso essa si troverebbe adoperata nel secolo settimo, regnando Giustiniano II rinotmete (Sabat. pl. VI, 11). A me pertanto non pare che si possa considerare questa croce pompeiana come greca; e quell'abbassamento della traversa superiore tengo che in un graffito si debba spiegare piuttosto per un prolungamento indeciso dell'asta verticale, vedendo che questa medesima asta anche inferiormente si protrae oltre alla misura degli altri due piedi, mentre le sbarre poste alle estremità dell'asta traversa al loro posto preciso non si possono spiegare come aggiunte a caso. Gli antiquarii che chiamano croce greca quella che ha doppia linea traversa, una di sotto maggiore e minore quella di sopra, danno poi il nome di croce *potenziata* a questa nostra traducendo così il vocabolo francese *potencée,* col quale è piaciuto dichiararne la forma. Non lascerò questo argomento senza avvertire che una base di croce a tre piedi sottoposta alla croce *potenziata,* si trova sopra una moneta di Basilio II e Costantino XI battuta nella seconda metà del secolo decimo all'undecimo, cioè dal 906 al 1025 (Sabat. XLVIII, 16); ma ivi il piede ne è distaccato, e la croce ha inoltre un X, i cui quattro raggi partono dal centro.

Pompei fu sepolta l'anno 832 di Roma, cinquant'anni dopo la passione del Signore; e già queste regioni avevano udito S. Pietro venuto a Napoli col discepolo S Marco fin dal 796, trentasette anni prima della fatale ruina. La fede erasi predicata anche in Pozzuoli dove i fedeli ἀδελφοί erano già numerosi quando accolsero S. Paolo nell'809, ventitrè anni prima dell'832 rispondente al 79 dell'era volgare.

Sarebbe adunque oltremodo inverisimile che in Pompei non si fosse annunziata la buona novella prima del luttuoso avvenimento. Nella quale credenza siamo anche confermati da una epigrafe tracciata col carbone, non ha guari scoperta e presto svanita; ond'è che non si potrà cavare altro di certo salvo che vi erano nominati i cristiani. Se ne hanno due trascrizioni e le porrò qui ambedue: la prima si deve al Kiessling che la pubblicò nel *Bullettino dell'Instituto,* 1862, pag. 82, in questo modo.

P-G · VI GAVDI · · HRISTIANI
8 X SICV · SO · ORIIS

Altre lettere furono omesse perchè non davano senso: in quelle due linee parve si potesse indovinare che vi si parlasse di fuoco e di cristiani: *igni gaude Christiane,* dice il trascrittore

L'altra trascrizione fu dal Minervini comunicata al *Bullettino di Archeologìa cristiana,* 1864, pag. 7, che la rappresentò presso a poco in questa maniera:

B CVIC GAVDI CHRISTIANOS
8 SIIVOS O OMIS
X / VC A A

Non interporremo il parer nostro per sentenziare quale delle due trascrizioni sia esatta, nè ci occuperemo a supplire e interpretare le parole che precedono e seguono la voce HRISTIANI o CHRISTIANOS, bastando a noi che i trascrittori siano d'accordo a riconoscere che vi si parli dei cristiani.

(Dall'anno 79 al 180)

DELLE PITTURE E DELLE SCULTURE CIMITERIALI.

I Romani seguivano il costume di ornare le stanze dei defunti con stucchi, sculture e pitture, e niente ostava che una tale abitudine si mantenesse nella società cristiana fino dal primo secolo: è però certo che se ne servivano nel secolo secondo facendone piena fede quel cubicolo dell'ipogeo di Pretestato dove fu sepolto S. Gennaro, il primo dei sette figli di S. Felicita martirizzati l'anno 162.

La società cristiana svincolatasi dalle favole e dalle superstizioni pagane, non doveva toccar più lo scarpello e il pennello in servizio del culto abominevole ed abborrito. Rigettati questi soggetti, ogni artista era libero di trattare soggetti biblici ritenendo dall'antico linguaggio artistico lo sceneggiamento, le personificazioni, gli abbellimenti di puro genere decorativo e persino quei simboli che, sebben nati colla favola, nondimeno furono adoperati anche dagli artisti pagani per quello che erano, cioè per allegorie e metafore. E con ragione; perocchè appartenendo tutto ciò al linguaggio dell'arte che così usa di esprimersi, se non avessero essi conservato il proprio modo di farsi intendere, il quale era ben conosciuto, non sarebbero stati capiti più di quelli scrittori che non si volessero servire dell alfabeto a tutti noto, ma un altro ne creassero che niuno intendesse. Questa giusta maniera di ragionare vediamo che non è una nostra speculazione: i cinque sommi scultori fatti martiri in Pannonia ai tempi di Diocleziano, non ebbero a pigliar consiglio per iscolpire eroti e genii e neanche il sole col suo carro, forse perchè seppero che non era destinato al culto, ma si rifiutarono preferendo la morte al comando di scolpire un Esculapio e una Minerva.

Venendo alla scelta dei soggetti, egli è evidente che i nostri artisti si dovevano tenere obbligati alle medesime convenienze che i pagani, cercando gli argomenti che riguardassero la vita trascorsa o l'avvenire secondo le credenze della società che gl'impiegavano. Imperocchè, a riserva dei fatti particolari di ciascun defunto fossero essi di vita privata ovvero di vita civile e pubblica, egli è di tutta evidenza che altre rappresentanze non potevano dipingersi nè scolpirsi senza un'attinenza o generale o particolare, ma sempre relativa, alla vita passata o allo stato presente del morto. Noi leggiamo in parecchie epigrafi greche l'apostrofe consolatoria: o uomo, niuno è immortale: Ercole stesso è morto. E quanto alla vita futura vediamo che si consolavano spesso i defunti tolti di vita in età ancora acerba coi mitici ratti, e li facevano esprimere sui loro sepolcri colla illusione del connubio, specie di apoteosi del defunto o defunta, con gli dii infernali. Si memoravano ancora i piaceri e i conviti e le occupazioni gradite e le delizie di ogni maniera di quella nuova vita, non altrimenti che quelli i quali, ai tempi di Eusebio che si ripromettono, dic'egli, e conviti e nozze eterne: *Sicut quidam morientium,* scrive Eusebio (*De resurr.* ex ant. interpr. lib. I, pag. 29), *qui ante fuere in deliciis viventium putantes se fraudare ista*

vita in morte, in monumentis et circa ianuas sepulcrorum semetipsos depingunt et vel in imaginibus et post mortem manducant... (et nubunt) recumbent enim et picturis apud istiusmodi et mulieres suae (il cod. legge *meliores*). Delle quali vane speranze essendo pieni i libri dei poeti, non fa d'uopo di parlarne a lungo. Nemmeno è di mestieri che ricordiamo le false dottrine dei filosofi o panteisti o fatalisti o materialisti: ma soprattutto dei fatalisti ai quali, più che ad altri, poteva venire in mente l'idea di rappresentare, ad esempio, fatti atroci e inevitabili, e di iscrivere sui loro tumuli questi concetti. I fedeli ricordano negli epitaffi la futura risurrezione scrivendo che giaceranno ivi fino a tanto che risorgeranno: ЄωC ANACTACЄωC; e nel medio evo prendono l'usanza di attestare questa loro fede nelle parole che fanno scolpire sugli avelli: CREDO RESVRGERE (cf. Macar. *Hagiogl.* pag. 115 segg.; Buonarruoti, *Vetri*, pag. 4). Stando dunque le cose così pei pagani, io non so qual dubbio possa nascere che i cristiani non abbiano al pari voluto esprimere sui loro sepolcri le proprie tradizioni e credenze. E poichè la somma delle verità della religione cristiana è la promessa risurrezione ad una vita beata per coloro che muoiono fedeli; così non ci sarà malagevole indovinare a qual uopo abbiano costoro messi in veduta i sacrosanti dommi della fede cristiana, nella quale vivendo erano morti colla speranza della beata risurrezione. Però noi conchiuderemo che essendo comunissimo ad ogni condizione di uomini l'esprimere sulle tombe il loro passato e il loro avvenire, in ciò si dovrà cercare il senso analogico ed allegorico delle pitture e delle sculture piuttosto che nelle litanie e nelle preghiere per gli agonizzanti, cosa precaria e transitoria. Nè faccia, di grazia, illusione il confronto di recente fatto da un dotto oltramontano fra le rappresentanze dei sarcofagi e quelle di una tazza graffita, dove si hanno epigrafi che sono sembrate tratte dalle preci per gli agonizzanti che suole recitare la Chiesa: perocchè un fraseggiamento a questo simile si trova anche ove non è parola di preci, come presso S. Ireneo (V, 5, 2), nella cui antica versione leggiamo: *de ventre ceti et de camino ignis salvos exisse (incredibile et impossibile videtur) et tamen exierunt,* dove si espone la fede. Similmente quei fatti dell'antico Testamento sono allegati come esempii da provocare la fiducia nell'assistenza divina nei pericoli della vita, come sono richiamati allo stesso effetto nel caso di morte; cotanto siamo lungi dall'esclusiva destinazione funeraria. La preghiera di S. Ripsime ne darà ai lettori un saggio. In quegli Atti che si leggono ai 30 settembre negli *Acta SS.* pag. 335, la Santa che è trascinata per forza al talamo del re, come vi si vede chiusa, fassi rivolgere i prieghi a Dio dimandandogli che la voglia liberare di là; poichè Egli è che liberò il popolo da Faraone aprendo il mare: Egli che diè loro da bere nel deserto cambiando la dura roccia in fonte di acqua; Egli che liberò Giona, Egli che Daniele, Egli che i tre fanciulli, Egli che Susanna; Egli finalmente che umiliò abbrutendolo il superbo re di Babilonia: il quale esempio è aggiunto in proposito del re Teridate, come i due primi a riguardo della stanza dove la Santa era chiusa, e della brutale durezza del tiranno. Le costituzioni Apostoliche (lib. V, cap. 7) volendo dimostrare la resurrezione futura dei corpi, allegano a tal uopo i miracoli di Cristo e quelli riferiti nell'antica legge, scrivendo: Noi crediamo la resurrezione perchè Cristo è risorto; imperocchè Egli è che risuscitò Lazaro, la figlia di Iair, il figlio della vedova; Egli che trasse Giona dal ventre del pistrice, *e ventre ceti;* Egli che i tre fanciulli liberò dalla fornace, Daniele dalla bocca del leone. E appresso: Colui che pose in piedi il paralitico e sanò la mano arida e il cieco dalla natività, ci risusciterà: Colui che con cinque pani e due pesci satollò cinque mila uomini, che cambiò l'acqua in vino, che trasse lo statere dalla bocca del pesce, renderà la vita a noi morti. E quando si prega Iddio che voglia accogliere le orazioni del popol suo forse che non si fa menzione di Abramo d'Isacco di Giobbe di Mosè di Aronne e di tanti altri patriarchi e profeti, e in fine del Daniele *in lacu leonum,* del Giona *in ventre ceti,* dei tre fanciulli *in fornace ignis?* (*Const. Apost.* lib. VII, cap. 37). E quando si vuol lodare Dio e magnificare le sue

opere, non si percorrono enumerandoli gli avvenimenti dell'antico e del nuovo patto? (*ib.* lib. VIII, cap. 12). Essendo adunque che a varii sensi si prestano gli esempii tratti dal vecchio e nuovo Testamento, e appartenendo più che ogni altro ai morti la futura promessa resurrezione, è più che probabile che, in tal senso, siansi adoperate le pitture e le sculture cimiteriali, ciò che in somma è una confessione della fede; perchè vane sarebbero le nostre speranze se Cristo non fosse risorto.

PRIME PITTURE.

Risalendo dall'impero di M. Aurelio a quello dei Flavii, noi possiamo oramai esser certi che la prima idea fu di abbellire le volte e le pareti, le nicchie e i sottarchi degli ambulacri e delle celle sepolcrali con scompartimenti geometrici, decorandone spesso le aree di uccelli che volano, di cervi e gazzelle che saltellano, di paesi e di terre: in alcune aree, e generalmente in quella del centro si cominciò a dipingere qualche soggetto biblico. Piacque ancora il rappresentare tutte le stagioni dell'anno come in Pretestato, ovvero alcuna di esse; a modo di esempio la vendemmia come nell'ambulacro di Domitilla, ovvero la primavera come in un cubicolo del medesimo cimitero. S. Clemente Papa non poteva essere estraneo ai consulti degli artisti; il che oltre alla somma convenienza ci è anche accertato dalla opinione che se ne diffuse, scrivendo di lui S. Eusebio che non era solo *omni scientia refertus,* ma sì ancora *omnium artium liberalium peritissimus:* ond'è che, quantunque non esercitasse l'arte, poteva giovar loro colla scienza e colla letteratura.

Noi non sappiamo se da principio fu stabilita una cerchia di fatti biblici e di allegorie; ma se non vi fu, l'esperienza dimostra che nella pratica non si uscì generalmente da un certo numero di rappresentanze, dalla cui analisi può anche rilevarsi il concetto generale che si ebbe nel volerle esprimere. Sopra tutte domina il buon Pastore che prende posto ordinario nei centri delle volte, come in Pretestato. E poichè il senso figurato di questa similitudine ci è noto, indi conchiuderemo senza tema di errare, che il concetto primario fu la redenzione, o sia la fede nella incarnazione e nelle conseguenze sue, che sono la morte di croce e la risurrezione di Cristo, tolta la quale vana sarebbe la fede nostra nella sua morte, vana la nostra speranza di risorgere a vita beata.

Se le tombe romane tagliate sulle pareti dei cimiteri ebbero in prima un arco in piano, e se l'arco in volta fu introdotto posteriormente, noi possiamo da ciò arguire che l'uso di decorare i fondi e i sottarchi degli arcosolii non è contemporaneo in Roma alla pittura delle volte e delle pareti: niuna tomba con arco in piano si è in Roma trovata finora dipinta.

Lo stile classico delle pitture scoperte nel cimitero napolitano e con diligentissima cura fatte delineare da me, ce le farebbe anteporre a quante mai si sono finora scoperte in Roma, se questo argomento non fosse fallace dipendendo dalla abilità dell'artista. Ai tempi di M. Aurelio l'arte di modellare i busti imperiali era al sommo perfetta, e nondimeno Cornelio Frontone trovava nelle officine gran numero di essi fatti assai rozzamente. Maggior valore avrebbe l'argomento tratto dalla decorazione, per la quale si può dimostrare ad evidenza che le catacombe romane non hanno finora niente da mettere a confronto con quella della volta delineata nella mia Tavola 95. La sveltezza dell'altra volta che si vede impressa nella Tavola 90 può sostenere il paragone della pittura di vendemmia nel cimitero di Domitilla (Tav. 19), con le stagioni del cimitero di Pretestato (Tav. 37). La Vittoria che vola nel centro della volta citata, non reca in mano un trofeo nè una corona nè un ramo di palma, bensì in quella vece, una giovine pianta di palma svelta dalla radice con quel pennacchio di foglie che ne incoronano la cima. I quattro spicchi della volta ebbero in origine nel centro quattro quadri, dei quali ne rimasero soli tre

avendo gli antichi distrutto il primo quando apersero il lucernaio nella volta. I soggetti sono Adamo ed Eva, Caino ed Abele e le Vergini che, secondo la visione di Erma, costruiscono la torre. Gli arcosolii del cubicolo hanno un giovane orante e un uomo che sembra venuto a vedere un albero. Erma non iscrisse prima di Nerone, anzi se parla di martiri che soffersero i flagelli, le carceri, le grandi tribolazioni, le fiere, le croci per Cristo (*Visio*, III, 2): *μάστιγας, φυλακάς, θλίψεις μεγάλας, σταυρούς. θηρία ἕνεκα τοῦ ὀνόματος τοῦ θεοῦ.* avrà egli scritto sotto Traiano poichè nella seconda metà del secolo secondo era noto il suo libro a S. Ireneo che lo cita come testo sacro (*Adv. Haeres.* lib. IV, cap. 37, *ap.* Eus. *H.* V, 8); *Καλῶς οὖν εἶπεν ἡ γραφὴ ἡ λέγουσα· Πρῶτον πάντων πίστευσον κ. λ.* Io pongo però come verosimile che, le pitture napolitane, appartengano ai tempi di Antonino Pio, e che la palma faccia allusione al recente trionfo di Adriano della rivolta giudaica terminata con la intera distruzione di Gerusalemme che divenne *Colonia Aelia Capitolina*. Non so dir quando sia stato aperto l'ingresso al cimitero di Domitilla scoperto di recente; ma lasciando che la pittura parli da sè, par certo che non sia molto distante dagli esordii dell'arte. Nè la volta della scala nè le celle adiacenti ci danno soggetti biblici; e quei due che sono dipinti sulle pareti dell'ambulacro, sembrano contemporanei al terzo quadro che esprime una refezioncella (forse il *ientaculum*), di due amici che sono assisi e insieme ragionano. I due soggetti biblici sono l'arca noetica e Daniele coi leoni. Il cubicolo di S. Gennaro in Pretestato ci offre una nave coi marinari, ma non consta che sia quella di Giona: v'è però in altra parete il buon Pastore. L'antichissimo cimitero di Lucina ne porge un Giona sdraiato, ma non all'ombra della cucuzza che vi è stata omessa. Sulla porta d'ingresso ad un cubicolo è dipinto un uomo in tunica esomide che, stando sul lido, tira a sè un giovane nudo che esce fuori dalle acque, mentre una colomba ha diretto dall'alto il volo verso il lido medesimo portando un ramoscello nel rostro. Le acque dinotano le persecuzioni dei nemici di Dio: Salvami o Dio, perchè le acque hanno pervasa l'anima mia ed io sono confitto nel limo dell'abisso e non v'è chi mi salvi, dice il Salmista (Ps. LXVIII); le quali parole sono profeticamente interpretate da S Ippolito di Porto (*Adv. Iud.* II) come dette da Cristo. E quando S. Giovanni nell'Apocalisse ci descrive la Chiesa a cui Iddio aveva date ale di aquila che fugge nel deserto d'innanzi al dragone, soggiugne che questo nemico le vomitò dietro un fiume di acqua per assorbirvela dentro. Queste acque ritengono ancor qui il loro allegorico significato.

DELLA SCULTURA GLIPTICA.

SCUOLA ALESSANDRINA E SIMBOLISMO.

Qualunque lavoro e con qualunque materia si faccia in rilievo o in incavo, egli è compreso sotto il nome di scultura. In questo genere cercasi dunque quali siano stati i primi lavori dell'arte cristiana a noi noti. Sembra che la scultura siasi adoperata ov'era più agevole da principio in adornare le tombe con gli stucchi, dei quali rimane tuttora un esempio nel buon Pastore del cimitero di Priscilla (Tav. 405, 2). Ma noi non potremo però darlo per un'opera del primo secolo: ci basterà di assegnarle il secondo e propriamente quel tempo nel quale si potevano adornare le pareti di quel cubicolo delle pitture che vi si vedono tuttora, e sono da noi prodotte nelle Tavole 80, 81. Esse narrano la storia di Susanna; ma vi si vedono anche i tre ebrei nella fornace e Mosè che batte la rupe, quantunque di altra mano e di altro stile. Alle pitture della Susanna congiungeremo piuttosto quelle del cubicolo prossimo alla cella di S. Gennaro in Pretestato, dove si vedono delineate sulla parete, collo stile medesimo del già notato racconto di Susanna, tre soggetti del nuovo Testamento, la emorroissa di Paneade, la Samaritana di Sicar, la manifestazione della divinità di Cristo sulla riva del Giordano dopo il suo battesimo. Cristo e i discepoli non vestono ancora la diploide, bensì un mantello corto e stretto, come il Noè fuori dell'arca sulla moneta di Settimio Severo battuta dagli Apameni,

analogo alla così detta dai Greci clamide dei cacciatori, o alla lacerna e al sago, cioè alla clamide dei militari. La plebe romana l'indossava allora: il che, come si sa, provocò l'indegnazione di Augusto che proruppe un giorno a dire, additando i cittadini che stavano ad udire un'aringa nel foro: *en Romanos rerum dominos gentemque togatam* (Suet. *Aug.* I, 40) vietando che in seguito si permettesse a veruno di assistere alla concione o di sedere allo spettacolo nel circo se non ai soli vestiti di toga. Era peraltro questa la usanza dei Greci, ed Augusto medesimo si prese talvolta diletto di vestire i romani alla greca e i greci alla romana (*id.* cap. 98): però sembra che il pittore abbia voluto rappresentarci quei personaggi, perchè stranieri, in arnese simile a quello che si sapeva usato nelle loro terre native.

È credibile che l'allegoria della pesca abbia esercitato l'ingegno degli artisti al pari di quella del buon Pastore, avuto riguardo alle parole di Cristo che fece i suoi Apostoli pescatori di uomini. Il pescatore si vede quindi sopra una lucerna di terra cotta, la quale ha grande analogia di forma e di arte con l'altra che rappresenta il buon Pastore (Tav. 474, nn. 1, 2, 3, *a*), e pare uscita in pari tempo e dalla medesima officina. Perocchè in ambedue sono disposti, intorno al piatto di mezzo, grossi e bei grappoli di uva, e forse vi sarà stato nel rovescio il nome di quell'Annio Ser. fornaciaio, dalla cui officina venne fuori la lucerna del buon Pastore.

Il pesce nel senso metaforico è dunque l'uomo, il pescatore è l'Apostolo. Così lo intesero i primi Padri e i primitivi fedeli che cominciarono a rappresentare l'allegoria della pesca accanto a quella del Pastore. Ma in Oriente era fra i Greci diffusa la lettura dei libri sibillini: S. Giustino e Teofilo Antiocheno ne citano alcuni passi. La collezione denominata Χρησμοὶ σιβυλλιακοί fu fatta verso l'anno 138: adunque i brani diversi precedono il secondo secolo cristiano: vi si riconoscono per altro qua e là delle aggiunte posteriori a S. Giustino, il filosofo e martire. Ora il libro ottavo che è sopra tutti notabile per una chiara e minuta descrizione della passione di Cristo, si rende ancora più singolare per trentaquattro versi insieme congiunti in acrostichide, le cui iniziali si leggono IHCOYC XPEICTOC ΘΕΟΥ ΥΙΟС СѠΤΗΡ СΤΥΡΟС, dove il Χρειστὸς si deve a dialetto che sarà l'alessandrino (Sturz, *De dial. alex.* pag. 120), supposto nel sistema di Marco il quale diceva essere Cristo la prima octoade degli Eoni poichè constava di otto lettere (*Ap.* Iren. *c. Haer.* lib I, cap. XV, 2: τὸ δὲ Χριστὸς (ὄνομα γραμμάτων ὀκτό). Il soggetto che vi si tratta è l'apparizione del Redentore nell'estremo giudizio col segno della redenzione, cioè colla croce. Or non si sa quando, ma certo d'assai buon'ora, vi fu chi da questa acrostichide raccolte le iniziali e postele ora continuate or divise da punti, ne compose ΙΧΘΥC: la quale composizione rende per avventura un greco vocabolo che significa pesce: donde come io penso, prese origine l'uso di figurare un pesce il quale però, non metaforicamente ma letteralmente, prende il significato di Cristo. Di qui deriva quel pesce inciso sulle gemme insieme con le lettere predette ΙΧΘΥC, o insieme aggruppato quasi in monogramma, siccome in una corniola venuta d'Oriente col monogramma attraversato orizzontalmente nel centro da un pesce: ovvero è un pesce posto nel mezzo delle lettere Χ Θ a sinistra, e Υ C a destra, sostenendo esso l'equivalente lettera iniziale I, ovvero come in una calcedonia della provenienza medesima col volto imberbe del Salvatore, intorno al quale si legge ΧΡΙCΤΟΥ, mentre di sotto al collo si vede un pesce. Il pesce in questo senso è posto talvolta sotto i piedi del buon Pastore, o in suo luogo vi si legge ΙΧΘΥC. Trovo anche una croce col pesce a' piedi e una colomba sulla traversa a sinistra e con l'epigrafe in prima scritta di seguito IHCOYς, e poi, non senza mistero, divisa in due gruppi accanto all'asta della croce $\frac{\text{IH}}{\text{C}}$ a sinistra, e $\frac{\text{ΘΥ}}{\text{C}}$ a destra; la quale seconda epigrafe a me sembra che vi sia stata posta per sostituire i due pesci che

accostano in altre gemme la croce, ovvero l'áncora che in tal caso ne fa le veci, e Gesù Cristo come in altra gemma che oltre ai due nomi IHCOYC XPEICTOC posti l'uno a capo, l'altro a'piè di un'áncora, porta accostate alla barra di essa le imagini dei due pesci. E questo terno di pesci non vi è posto che a ricordare Gesù Cristo Dio, e la Trinità, come i tre pesci scolpiti in una patèra di concordia, e la stella dei Magi tre volte replicata sul sarcofago Lateranense, degno perciò anche per questo simbolo di quella celebrità in che è meritamente venuto.

Così prese in Oriente, a poco a poco, sviluppo il simbolismo delle lettere dei segni delle imagini di pecore di pesci e di uccelli, del quale sono insignite le gemme anulari e i monili che ornano oggidì i Musei pubblici e le collezioni private di Europa. Clemente Alessandrino in un notissimo passo del Pedagogo (lib. III, cap. XI) consiglia ai cristiani di scolpire sugli anelli, invece degli dei, una colomba, un pesce, una nave in corso, una lira, un'áncora, un pescatore, e vieta (come oggetti men proprii) di servirsi del pugnale, dell'arco, e della tazza.

L'enigma alessandrino IXΘYCT non riguarda Cristo che come Redentore e però principalmente la natura umana da lui assunta: sorse quindi, allato all'enigmatico ἰχθυς, l'allegoria del pesce che direttamente significa l'umana natura, ed è però in tal senso comune a Cristo Redentore e ai fedeli da lui salvati e redenti. Cristo dice di sè che è pane vivo disceso dal cielo, e chi ne mangia vivrà in eterno. Il pane e il pesce moltiplicato da lui nel deserto divenne quindi un'allegoria del Sacramento della Cena, e vie più quando da quella prodigiosa moltiplicazione si argomentò alla prodigiosa tran sustanziazione degli elementi eucaristici. Comincia quindi il simbolismo della cesta di pane fra due delfini, del grano, ovvero della pecora, fra due pesci, simbolo ancor questo della natura assunta e redenta.

A provare l'alta antichità di questi enimmi e simboli concorrono anche gli eretici della Chiesa primitiva che, come usurparono il buon Pastore, così fecero del pesce enimmatico e del suo nome IXΘYC. L'áncora posta fra i due pesci in egual modo si trova usurpata da cotesti settarii.

Dirò che il paganesimo non è stato insensibile all'arte nuova: il nostro biblico testo era letto: Celso si mostra bene informato della caduta del primo uomo e dell'albero della vita, che confonde col legno della scienza, e sapeva ancora il senso allegorico che a quell'albero della vita si dava in quella età sua (viveva sotto M. Aurelio) dai nostri dottori, i quali insegnavano che quel legno fu figura della croce del Redentore da cui ha origine la nostra vita. Il povero filosofo cinico ebbe a dire, che i cristiani avevano inventato quel legno di vita per dimostrare con l'allegoria, la croce essere quel legno di vita (Orig. c. Cels. VI, cap. 3, 6; cap. 37), male applicando al legno della vita ciò che si dice del legno della scienza: διὰ ξύλον θάνατος καὶ διὰ ξύλου ζωή. L'albero della vita simboleggia in più rappresentanze, specialmente nel sacrifizio di Abramo, la croce. Citerò quel vetro cimiteriale dove si vede piantato nella sommità di un monte con un ruscello di acqua che gli sgorga a'piedi: nè v'è dubbio che Cristo sia il monte e insieme l'albero della vita. Adunque se mai si vede Mosè o Pietro battere colla verga il monte e cavarne una fonte di acqua, non sarà strano che al monte si surroghi l'albero, che Pietro il percuota e ne faccia scaturire una fonte, come si è di recente trovato espresso nella coppa di Podgoritza.

Dai tempi di Adriano si cominciò in Roma a diffondere l'uso dei sarcofagi istoriati: gli argomenti che vi si vedono scolpiti sono in molta parte allegorici, dominando nel paganesimo la opinione del destino. Fra i soggetti prescelti piacque anche di esprimere l'origine dell'uomo, ponendo in iscena Prometeo che modella colla creta il primo uomo. Ora ad un artefice del quale oggi vediamo la scultura nel Museo Capitolino prese

vaghezza di impastare colla favola il racconto biblico che poteva ancora aver appreso dalla lettura del primo libro dei Sibillini. Egli, in prima, pose la donna e l'atteggiò colle due mani a coprire le parti pudende, e nell'attitudine medesima mise una mano del primo uomo, facendogli coll'altra indicare l'albero della scienza donde avevano ambedue tolto e mangiato il pomo. Il serpe avviticchiato all'albero è omesso, e sono trascurate ancora le foglie attorno ai lombi dei due rei. Nella più antica composizione cristiana di questo soggettò che noi abbiamo nel cimitero di Napoli, manca l'albero e il serpente, ma non mancano le foglie, e Adamo addita la donna che l'indusse al peccato.

La tradizione dell'arca Noetica era passata in Apamea della Frigia, il cui antico nome fu Arca, Κιβωτός. Gli Apameni rappresentarono il fatto narrato nella Genesi come se alle loro origini appartenesse, e il posero per tipo sulla moneta regnando Settimio Severo e i successori Caracalla, Macrino, Severo, Alessandro e i due Filippi, cioè dall'anno 193 al 249 (u. c. 946-1002): ma era conosciutissimo leggendosi raccontato nei libri Sibillini (lib. I, vv. 261-267). L'idea di rappresentare una cassa aperta ponendovi dentro Noè e la moglie, non poteva ricavarsi dal racconto biblico: gli Apameni trovarono un tipo prestabilito e lo fecero suo. Il primo che l'introdusse nell'arte (s'ignora se asiatico) par che fosse abituato alle pitture nelle quali si vedono persone salvate per mare nelle casse. Dobbiamo al cimitero di Domitilla la più antica pittura cristiana che sia giunta a noi: essa è in parte distrutta, ma ben si vede la colomba col ramo volare verso la cassa della quale ci si è conservato il coperchio (Tav. 19, 3). L'arte cristiana primitiva, nella cassa dipinta o scolpita, non pose mai più di una sola persona; non rappresentò la prima colomba ritornata all'arca, la quale invece si vede essersi posata sul labbro del coperchio sulla moneta di Apamea. L'arca cristiana generalmente galleggia sulle acque, ma non l'Apamena. Tutto ciò dimostra che se si scelse di figurare una cassa, ciò fu a scopo simbolico, il quale suole dominare le composizioni artistiche cristiane, servendosi ora delle persone ora delle cose, come di artistico linguaggio per determinare il racconto. Nel caso presente ciò che ci richiama all'arca noetica è la cassa, poichè la persona che è nell'arca è spesso giovanile e imberbe e talvolta anche è una donna. Gli Apameni ci danno inoltre un secondo gruppo che non ha finora, a quanto si sa, verun riscontro nell'arte cristiana: i due personaggi, Noè e la moglie, vi si vedono rappresentati di nuovo ma fuori dell'arca, stando in piedi cogli occhi rivolti al cielo e le destre elevate in atto di rendere grazie a Dio. La donna che nell'arca è a sinistra di Noè, qui invece è alla destra e il precede di un passo: però in ambedue i luoghi è sempre velata.

L'arte cristiana esprime gli oranti frequentemente con le braccia aperte e poco elevate, ma non è molto raro il vederli oranti con la sola destra ovvero con ambedue le mani elevate. Il cimitero di S. Gennaro in Napoli, e in Roma quello di Lucina a S. Callisto, ci danno i primi esempii dell'uomo e della donna oranti; e questa vi si vede a capo velato.

Escluso l'erroneo senso che si era dato al vocabolo « piramidare un gruppo o una composizione » (vedi le pagg. 35, 40), rimane dimostrato che l'arte in figurare Daniele ai leoni ritenne la persona ma non seguì la narrazione biblica, in forza di che non l'avrebbe dovuto levare sopra un monticello ma abbassarlo nel fondo di un *lacus*, o sia cavo sotterraneo. Il testo non dice se Daniele fu dato ai leoni nudo, ma s'intende, al confronto dei tre garzoni, che doveva essere spogliato: perocchè ivi si legge che i tre furono gittati nella fornace con tutti i panni, e se ne dà per ragione l'urgenza del comando (cap. III, vers. 21): *Cum braccis suis et tiaris et calceamentis et vestibus missi sunt in medium fornacis ignis ardentis* (vers. 22), *nam iussio regis urgebat.* Ma la nostra pittura di Domitilla il rappresenta in tunica esomide; il quale

arnese si dà anche al buon Pastore come abito suo caratteristico. V'è dunque un filo che congiunge le due rappresentanze: e come il buon Pastore figura l'incarnazione del Verbo, così il Daniele orante a braccia aperte e in tunica esomide sopra un monticello fra i leoni, esprimer deve la sua passione. L'intenzione dell'arte è così evidente che non ci pare possibile il negarla, ovvero si dovrebbe dire, che non si sapeva ancora come rappresentare un uomo nudo orante dentro una fossa fra due leoni.

Giona nudo e sdraiato sul terreno, qual si vede nella pittura del cimitero di Lucina, trova un bel riscontro nel cimitero di Domitilla, dove altra differenza non ha che nell'atteggiamento della destra, la quale qui gli si vede rovesciata sul capo. I confronti colle pitture cimiteriali e coi sarcofagi dimostrano, che l'arte ha così espresso il profeta già vomitato a terra dal mostro e in atto di tranquillo riposo significatoci dal braccio rovesciato sul capo, come negli Apolli che riposano dopo la strage del serpente pitone, e quali si vedono Arianna sul lido di Nasso ed Endimione sul Latmio dormire un sonno tranquillo. Se mancassero le pitture e sculture storiche, non ci sarebbe dato determinare un soggetto così privo di ogni particolare. Ma l'arte parlava chiaro agli occhi dei fedeli che, nel giovane sdraiato, ravvisavano il profetizzato risorgimento di Cristo dopo i tre giorni di dimora nel ventre della terra.

(Dall'anno 193 al 222.)

II. CROCIFISSO DERISORIO DEL PALATINO.

Già ho dichiarato di sopra qual fu la maniera allegorica di figurare la passione; ora mi conviene dire che non perciò si deve credere essersi l'arte vietato di figurare l'istoria. Ne siano testimonio il battesimo di Cristo, il colloquio colla Sammaritana e la guarigione della emorroissa dipinti sulla parete di Pretestato. Ai quali soggetti ne piace di aggregare il Crocifisso palatino da me scoperto e divulgato un ventidue anni addietro, intorno al quale soggetto tanti uomini dotti di ogni nazione hanno di poi parlato e discusso. Esso è, non v'ha dubbio, in figura mostruosa di onocefalo, ma ciò non toglie a noi di potervi ravvisare la vera forma del patibolo usato dai romani e la maniera ordinaria di attaccarvi o inchiodarvi il reo, dovendosi il resto imputare a colui che volle deridere il suo conservo figurando come aveva udito essere fatto il Dio crocifisso che i cristiani adoravano. Non fece tanto quel *mercenarius noxius* di Cartagine che espose dipinto in publico il mostro da lui chiamato il Dio ὀνοκοίτης (1) dei cristiani, uomo sì e vestito di toga e con libro in mano, ma con orecchi e piede di asino. Ora il nostro pagano di corte, a maggiore confusione del cristiano che ei voleva deridere, non solo figurò sulla parete palatina un mostro che egli chiamò il Dio di Alessameno suo compagno, ma il fece crocifisso non per altro certamente che per esprimere qual

(1) La greca voce ὀνοκοίτης vale a significare colui che si accoppia con un'asina, e non colui che è nato dall'accoppiamento di un asino, *asini coitu genitus*, come altri pensa (*Roma sott.* III, pag. 353), chè sarebbesi detto ὀνογένης, ὀνογέννητος. I Codici di Tertulliano generalmente leggono in lettere latine ONOKOETES: ad onta di ciò l'Oehler (AD TERTULL. I, pag 181, 182) vi sostituisce ΟΝΟΚΟΙΗΤΗΣ. L'antichità che attribuiva a Mida gli orecchi di asino non gli dava poi anche le gambe asinine; invece alla ὀνοκωλίς, o ὀνοκώλη, ὀνόκωλος, ovvero ὀνοσκελίς che dicevasi essere uno spettro notturno di Ecate, φάσμα τῆς Ἑκάτης che spaventava i viaggiatori, non si davano che le sole gambe di asino. Ma nè l'una nè l'altra figura mostruosa ha niente che fare colla invenzione del pagano di Cartagine, il quale dipinse un uomo con orecchi di asino ed un piede ungulato. Neanche s'intende perchè costui desse soltanto orecchi ed unghia da asino a quell'uomo togato, e molto meno perchè il chiamasse ὀνοκοίτης, se non fu per dire che il figliuol di Dio adorato dai cristiani era un asino. Tertulliano dice soltanto di aver riso a vedere quella figura e a leggerne il nome. Più tardi s'incontra una terza rappresentanza che può forse spiegare in alcun modo la Cartaginese. Questo è un asinello lattato dalla madre, a cui va intorno l'epigrafe: DN IHSV CHRISTVS DEI FILIVS. È chiaro, quantunque non ancora avvertito, che l'epigrafe non appartiene alla madre ma all'asinello cui si dà qui il nome di *Dei filius*. Però a compimento della favola convien trovargli il padre, che deve essere il *Deus Christianorum* ὀνοκοίτης. Forse le due rappresentanze si compiono e si spiegano a vicenda. Vero è che il figlio avrebbe dovuto essere simile al padre; ma noi ne possiamo scusare la favola che, come da un toro ha fatto nascere un mostro con la sola testa di quell'animale, così da un ὀνοκοίτης ha fatto nascere un asinello in piena forma.

fosse l'imagine di quel Dio che i cristiani adoravano e così accrescere l'insulto. V'ha però una circostanza degna di considerazione, e questa è che il crocifisso non è nudo, ma, come diremmo ora, in camicia, o sia vestito di colobio, che era una *interula* o sia ἐνδότερος χειτώνισκος, tunica interiore senza maniche. La qual particolarità di costume non entrando nelle cognizioni del giovane pagano e neanche nella beffa, parve a me che dovesse derivarsi dal modo che serbavano i cristiani nel rappresentare il crocifisso, e vuol dire che, in quel secolo secondo, per rispetto gli si poneva indosso una camicia: ovvero un perizoma intorno ai fianchi come ce lo fa supporre il pseudo evangelo di Nicodemo, che del resto di un tal riguardo ne dà tutto il merito ai manigoldi (*Ev. Nicod.* A, cap. XI, ed. Tischend.): Ἐξέδυσαν αὐτὸν τὰ ἱμάτια αὐτοῦ καὶ περιέζωσαν αὐτὸν λέντιον, mentre nel cod. B si legge: αὐτῷ ἐνέδυσαν ῥάσον κόκκινον, cioè una vecchia veste di porpora. I pagani avvezzi allo spettacolo degli atleti non dovevano certo prendere in considerazione il pubblico di allora, se attaccavano e inchiodavano alla croce e ai pali i rei del tutto nudi.

La croce ha questa forma ⳨, ed è perciò da paragonare al segno graffito ‡ sulla calce fresca d'un loculo del cimitero di Callisto, dove la linea traversa inferiore sembra corrispondere al suppedaneo della croce palatina.

PATERE E TAZZE DI VETRO GRAFFITE IN ORO

Le grame e sparse notizie che siamo andati qua e là raccogliendo, saranno ora abbondantemente compensate da una recente scoperta, per la quale siamo istruiti ad attribuire un grande sviluppo dell'arte cristiana alla seconda metà del secolo secondo di Cristo. Noi eravamo stati messi su tale avviso dal vetro già dato in luce dall'Olivieri, l'unico nel quale si trovasse menzione della casa imperiale che era quella degli Antonini (vedi volume III, pag. 105). Vi si leggono i nomi di Antonino Pio, di M. Aurelio e di Faustina sua moglie, facile a distinguersi dalla moglie di Antonino Pio per l'acconciatura dei capelli. Ma particolarmente fu notato dall'Olivieri che vi si figurava superiore a tutte le altre la testa di Caracalla con poco di barba ricciuta (vedi il vol. III, pag. 194). Si poteva però dimandare se v'era argomento che persuadesse essere questa classe di monumenti, che parevano di gran lusso, entrata nell'arte cristiana: e veramente dovea dirsi che sì presone indizio dal vetro che rappresenta il ritratto di Papa Callisto che governò la Chiesa sotto Elagabalo. Ora noi possiamo esser certi che le elegantissime patere con imagini cristiane graffite in oro sopra piastrelline di vetro quasi gemme di vario colore distribuite nel fondo e intorno all'orlo, erano già uscite dalle officine cristiane. Perocchè io posseggo una di queste preziose gemme rappresentante la Cananea ginocchione e supplichevole (Tav. 177, 9), trovata in un sepolcro di Albano accanto allo scheletro insieme congiunta con la moneta di Elagabalo, che porta nel rovescio SALVS ANTONINI AVG (Cohen, *Monnaies imper.* III, pag. 512, n. 224).

(*Dall'anno 217 al 222.*)

PAPA CALLISTO.

Che la pittura sacra fosse già adulta quando Zefirino affidò a Callisto il cimitero che ne ritenne poscia il nome, lo possiamo a ragione arguire da quelle pitture che adornano il braccio del cimitero da lui costruito. L'arte cristiana non tolse da principio a rappresentare soggetti puramente storici, ma instituì di parlare alla mente per mezzo di allegorie e di metafore nascoste e velate in quelli avvenimenti, indicate e spiegate dalla esegèsi a coloro che già erano istruiti dall'Apostolo a cercare i sensi profetici negli avvenimenti dell'antico patto; stante che *omnia in figuris contingebant illis:* e Cristo medesimo aveva insegnato la sua dottrina facendo uso frequentissimo di parabole, *et sine parabolis non loquebatur eis.* Sommo poi era il vantaggio di questo metodo, perchè diretto ad un tempo ai componenti la società cristiana di allora formata di Gentili e di Ebrei, ai quali le

predizioni avverate provavano insieme che la religione del Cristo era da Dio.

Che più? trattandosi di allegorie, si cercò trarre partito anche dalla favola introducendo Orfeo e Ulisse alle Sirene, come esempii di virtù morali conosciute e ammirate anche dai gentili. S. Callisto che, almeno cinque volte, fece rappresentare nei cubicoli il Pastore, non trovò male che Orfeo almeno una volta gli fosse sostituito. L'allegoria del canto e del suono che cambiano i costumi degli uomini nella evangelica mansuetudine, ricordava l'efficacia della predicazione di Cristo e dei suoi Apostoli. Volendo insinuare negli animi che questo mondo è un mare in tempesta nel quale l'uomo si perde se non è Dio che, invocato, lo salva, è rappresentato nella nave che fa naufragio e la mano celeste che prende l'uomo orante pei capelli e lo libera dalla morte. Una donna che attinge l'acqua dal pozzo, presente un uomo che assiso legge, non è di certo il fatto storico della donna di Sicar descritto dall'Evangelo; ma esso il ricorda con le parole allegoriche dette da Cristo che rivelò essere egli la fonte di acqua, della quale chi beve vivrà in eterno. Quest'acqua simboleggia la fede. Lazaro solo stante in piedi fuori della edicola e appena involto in un lenzuolo, non è il Lazaro descritto da S. Giovanni, ma prova la virtù taumaturga di Cristo che è ivi presso con in mano la simbolica verga. Ciò basta all'intento di ravvivare la fede nella risurrezione dei corpi della quale è tipo la resurrezione di Cristo, senza di che è vana ogni nostra fede. Veniamo ora a Mosè che batte la rupe e disseta il popolo coll'acqua che trae dal seno del monte. Si sa che Cristo è il monte, e l'acqua è simbolo della fede. Qui non v'è alcuno che beva: non val quindi a rappresentare la storia ma il suo senso figurativo. Gli uomini sono da Cristo paragonati ai pesci e gli Apostoli ai pescatori: questa parabola, o similitudine, è interpretata per allegoria dell'uomo pescato all'amo e colla rete alla fede e religione cristiana da Cristo stesso e dai suoi Apostoli, così ben espressa nell'antichissimo inno di Clemente Alessandrino messo in fine del Pedagogo. *Σώτερ Ἰησοῦ - ἁλιεῦ μερόπων - τῶν σωζομένων - πελάγους κακίας - ἰχθῦς ἁγνοὺς κύματος ἐχθροῦ - γλυκερῇ ζωῇ δελεάζων.* Gioverebbe anche citare S. Ippolito di Porto, ove spiegando l'allegoria della nave e delle sue parti dice (*De Christo et Antichr.* cap. 59): *λίνον δὲ ὃ φέρει μεθ' ἑαυτῆς τὸ λουτρόν (ἐστι) τῆς παλιγγενεσίας ἀνανεούσης τοὺς πιστεύοντας.* Ma ivi il *λίνον* è sostituito per congettura del Combefis in luogo del *πλοῖον* che si legge nel codice. Dopo queste allegorie è figurato il sacramento del battesimo per mezzo del filosofo cristiano, ossia del sacerdote che impone la mano sul capo dell'uomo che rinasce nelle acque, ed è perciò rappresentato quale infante (e infanti allora si denominavano i neofiti). Ai neonati è bisogno apprestare il nutrimento, che sarà spirituale in questa rinascenza che è tutta dello spirito; ma per la comunione fa d'uopo essersi purificato dai peccati col sacramento della penitenza: e questo è allegorizzato nel miracolo del paralitico a cui disse Cristo, ti sono rimessi i tuoi peccati, o col figurare l'imposizione della mano, sapendosi che la *χειροθεσία* era l'espressione favorita di questo mistero (vedi le *Costit. Apost.* VIII, cap. 9, e ivi il COTELIER, n. 22). Questo alimento si dispensa per mezzo del sacrifizio, avendo Cristo promesso che darebbe la sua carne e il suo sangue in cibo e bevanda, e mantenuta la parola instituendo la sacra cena, il cui recondito mistero della transustanziazione fu sempre creduto essersi da Cristo dimostrato possibile nelle tre volte che satollò prodigiosamente molti, creando la sostanza del pane e dei pesci; la prima e la seconda nelle due moltiplicazioni; la terza ai sette discepoli sul lido di Tiberiade, ai quali apprestò e pane e pesce arrostito, mentre costoro gli avevano risposto di non avere nulla da mangiare (IOH. cap. XXI, 5): *μήτε προσφάγιον ἔχετε; ἀπεκρίθησαν αὐτῷ οὔ.* Or la pittura storica avrebbe dovuto figurare Gesù che, preso il pane e il pesce, il porge ai sette discepoli da lui invitati a desinare: ma la pittura di questa epoca remotissima prende dalla storia quanto basta per determinare il soggetto inteso figurare in senso sacramentale: il numero cioè dei sette assisi

a mensa che è rappresentato, con linguaggio artistico, dal torale o gran cuscino. E ciò non basta, ma vi aggrega eziandio le sporte dei frammenti raccolti nelle moltiplicazioni, facendo indi nascere un gruppo di simboli che non è per fermo un fatto storico. Veniamo ora ad un punto capitale: il pesce e i pani si vedono posti sopra un treppiede e giù, per terra, le predette ceste di frammenti. Già si è fatto a meno anche dei sette Apostoli, e il pane col pesce e le sporte dei frammenti valgono solo all'intento di figurare l'eucaristia. La carne di Cristo è la carne del sacrifizio, nel quale per istituzione di Cristo avviene la transustanziazione: e questo sacrifizio fu prefigurato, per concorde sentimento della Chiesa, dal sacrifizio di Abramo. Eccoci adunque a vedere come l'arte si giovi delle persone per determinare il suo soggetto, ma non cura di riprodurre in pittura il racconto biblico. Il filosofo cristiano che rappresenta il sacerdote è accanto al tripode, e stende la mano sopra un pane e un pesce che vi sta da presso: alla sacra mensa è presente una donna ammantata orante. Questa donna è indubitatamente la personificazione della *Ecclesia*. Che poi si tratti del sacrifizio eucaristico s'intende dalle circostanze descritte; ma più ancora dal confronto di altra pittura che le sta quasi accanto, divisa sola dall'arcosolio che vi è aperto nel mezzo. V'è un giovane orante con un fanciullo da un lato ed un agnello dall'altro, che per sè non rappresentano niun fatto biblico; ma che il giovane stia per Abramo e il fanciullo per Isacco, il fa palese un fascio di legne giacente per terra a piè di un albero presso l'agnello. Il sacrifizio di Abramo vi è dunque memorato per mezzo dei particolari, ma non vi è nulla che rappresenti alcuna scena del racconto biblico.

Ora, da questo punto di partenza, possiamo cercare le più antiche sculture dei sarcofagi. Pongo per certo, che questa maniera di sepoltura non si era in questa età prescelta per onorare i martiri ovvero i primi dignitarii della Chiesa. Le pareti della cripta dei papi sono tutte scavate in più ordini di loculi chiusi da una lastra di marmo: così fu anche sepolto S. Cornelio Papa e Martire; nè altrimenti S. Giacinto, scoperto ai dì nostri in un loculo incavato nella parete. Ciò non ostante essendosi introdotti i sarcofagi figurati, non deve sembrare strano che vi siano stati dei fedeli ai quali piacesse di far scolpire sacre imagini sui proprii avelli. Noi abbiamo di fatto di tali sculture che, per l'arte e pel simbolismo, assai bene si adattano alla fine del secolo secondo e ai primi esordii del terzo. In questa età diffondendosi l'uso della inumazione, crebbe fra i pagani la moda dei sarcofagi istoriati: per converso ai cristiani che comunemente erano deposti nei loculi cimiteriali e nelle absidi dette comunemente arcosolii non era malagevole ornare le pareti delle loro sepulture di pitture: l'uso della scultura funebre cominciò ad essere frequente fra loro quando si introdusse il seppellire nelle celle edificate sopra terra, ovvero nelle cappelle fabbricate a cielo aperto sulle cripte sotterranee dei SS. Martiri, ovvero negli atrii e nelle cripte delle basiliche.

SEVERO ALESSANDRO.

Prima di passar oltre ricorderò come Severo Alessandro, negli anni 222-235 del suo impero, non so se persuaso da Mammea sua madre la quale aveva in Antiochia, per alcun tempo, udito Origene (EUS. *Hist. Eccl.* lib. VI, cap. 21), s'indusse a venerar Cristo, oppure sedotto dai Carpocraziani, aveva introdotta l'imagine di lui nel suo larario, dove le ardeva incensi al pari che alle imagini di Abramo, del filosofo impostore Apollonio di Tiana, e di Orfeo. Fu allora che egli decise la controversia del suolo sul quale si eleva la Basilica oggi detta di Callisto e di S. Maria in Trastevere a favore della Chiesa. Nè farebbe maraviglia che Alessandro si fosse lasciato sedurre dai Carpocraziani, sapendosi che costoro, fra tutti gli eretici, si studiavano maggiormente d'imitare le pratiche cristiane e ingannavano con ciò molti (S. NICEPH. *Adv. Epiphanidem*, cap. 2, 5): *ἐπειδὴ χριστιανῶν ἴδιον καὶ τῆς χριστιανῶν θρησκείας ᾔδεσαν σύμβολα. διὰ*

τούτων πιστοῦσθαι τοὺς πολλοὺς ἑαυτοὺς δεικνύειν χριστιανίζοντας ἐπειρῶντο. In tal tempo S. Ippolito, nel libro che scrisse sulla Pasqua, esibì il suo canone pascale dei sedici anni, governando la Chiesa il santo Papa Urbano, il quale ordinò, come abbiamo veduto, che a distribuire l'Eucaristia ai venticinque titoli o sia parrocchie di Roma instituite da Papa Evaristo, le altrettantè patene, che erano state fin allora di vetro, si facesser di argento.

(Dopo l'anno 222).

STATUA DI S. IPPOLITO DI PORTO.

A stabilire che la nobile statua di S. Ippolito siasi lavorata nella prima metà del secolo terzo, si è data per valida ragione l'esservisi scolpito a disteso il canone pasquale: il che non si sarebbe dovuto fare dopo, allorchè quel canone era conosciuto per erroneo; perocchè il porlo in sì bella mostra sarebbe dovuto tornare piuttosto ad onta che ad onore dell'Autore. Si sa poi, che, fosse usato per alcun tempo ovvero no, la Chiesa romana adoperò il ciclo degli LXXXIV anni del quale si era cominciata a servire, al dir di S. Prospero, fin dall'anno 46 dell'era volgare, prendendolo in presto dalla Sinagoga. Il periodo di S. Ippolito era di 112 anni, che si otteneva moltiplicando sette volte il ciclo di sedici anni, e doveva servire fino al 333. Ma si sa che i cristiani di quei primi tempi imaginarono cicli differenti e ne fecero uso per alcuni anni. S. Anatolio Vescovo di Laodicea tentò nel 272 di sostituire il ciclo di anni diciannove: più tardi, nel 325, il Concilio di Nicea raccomandava al Papa che volesse ridurre ad uniformità la Pasqua nel mondo cristiano. Eusebio di Cesarea propose alquanti anni dopo un nuovo canone di diciannove anni; ma gli occidentali seguitarono a servirsi del periodo di anni ottantaquattro convenendo però cogli orientali che bisognava fare delle correzioni, o trovare un nuovo canone che fosse corretto. L'imperatore Teodosio, fin dal primo anno del suo governo, ne diede l'incombenza a Teofilo allora prete e poi Vescovo di Alessandria, che dopo i primi tentativi di un ciclo composto di diciannove enneadecateridi, diè fuori un ciclo di cento anni, dal 380 al 479, il quale fu sanzionato per tutto l'impero. Ma durò poco avendolo S. Cirillo di Alessandria, dopo quattordici anni incirca, ridotto ad anni novantacinque componendolo di soli cinque cicli lunari di anni diciannove. I latini intanto non ne furono a pieno sodisfatti, e ripresero i loro calcoli antichi ammessa soltanto una modificazione di S. Prospero, che collocò gli anni embolismali senza eccezione dopo due anni comuni, fin a tanto che, data commissione a Vittorio di lavorare sopra tal soggetto, ne ebbero il così detto periodo Vittoriano pubblicato dall'autore l'anno 457; e questo durò finchè Dionigi il piccolo, propostosi di abolire il ciclo di Vittorio e l'antico dei Latini, ne compose uno che fe' cominciare dall'anno 532 ed è quello che tuttora si appella periodo Dionisiano, risultante dalla moltiplicazione dei due cicli, il solare e il lunare. Dalle quali notizie che si leggono esposte presso il Migne nel tomo IX della *Nouvelle Encyclopedie. Theologique,* pag. 927, risulta, che l'argomento voluto trarre dall'abolizione del ciclo di S. Ippolito per dedurre che la sua statua dove si legge a disteso e in certa forma solenne il suo ciclo, non possa essere posteriore alla prima metà del secolo terzo, nel quale, dicono, che quel ciclo fu adoperato, quell'argomento dico si fonda nel supposto che non vi potesse essere altro motivo da quello in fuori dell'uso, per iscolpire quel canone distesamente.

Ciò per altro che deve farci maravigliare si è, che niuno di coloro i quali cercarono di fissare l'epoca della statua abbia posto mente all'abbigliamento del Santo; perocchè egli non è in abito apostolico, nè di filosofo, cioè non è in sandali, non è in tunica corta fino a mezza tibia incirca, non è in pallio, ma calza le scarpe, veste la tunica podère e si inviluppa in ampio manto diploide, che gli copriva quando era intero anche la testa; il che dimostra che l'hanno messo in abito comunemente allora usato dalle persone di grado sacerdotale ed episcopale. Consta intanto che la distinzione delle vesti sacerdotali ebbe origine ai tempi di Papa

Silvestro, lo che ha fatto buon giuoco al tardo inventore della donazione di Costantino. Un altro argomento ancor esso di valore primario si doveva trarre dalla paleografia delle iscrizioni per non abbassare di troppo l'epoca; e neanche questo si è fatto. Or chi studia i greci alfabeti può, senza molta fatica, vedere che questo carattere appunto è l'usato in Roma nel terzo secolo e nel seguente. Eccone un saggio che ne tolgo dalle prime linee del canone scolpite sul lato sinistro della cattedra.

ΕΤΟΥϹ Α ΒΑϹΙΛΕΙΑϹ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟϹ ΕΓΕΝ
ΗΤΟ Η ΙΔ ΤΟΥ ΠΑϹΧΑ ΕΙΔΟΙϹ ΑΠΡΕΙΛΙΑΙϹ ϹΑΒΒΑΤΩ ΕΜ
ΒΟΛΙΜΟΥ ΜΗΝΟϹ ΓΕΝΟΜΕΝΟΥ ΕϹΤΑΙ ΤΟΙϹ ΕΞΗϹ ΕΤΕϹΙΝ ΚΑΘ
ΩϹ ΥΠΟΤΕΤΑΚΤΑΙ ΕΝ ΤΩ ΠΙΝΑΚΙ ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΕΝ ΤΟΙϹ ΠΑΡΩ
ΧΗΚΟϹΙΝ ΚΑΘΩϹ ϹΕϹΗΜΕΙΩΤΑΙ ΑΠΟΝΗϹΤΙΖΕϹΘΑΙ ΔΕ
ΔΕΙ ΟΤΑΝ ΕΝΠΕϹΗ ΚΥΡΙΑΚΗ

TAZZE E BICCHIERI DI VETRO GRAFFITI IN ORO.

Dalla cerchia delle pitture scelte pei sepolcri di poco si allontanano i soggètti biblici graffiti in oro nelle tazze e nei bicchieri di vetro. Erano tipi già determinati nell'arte e però riprodotti nelle stoviglie e negli arnesi di vita civile, non destinati di certo alle cene di carità, dove non ebbero luogo i convitanti ai quali sogliono gli amici acclamare, DIGNITAS AMICORVM PIE ZESES, e molto meno si possono attribuire alla Cena Eucaristica, perchè sono tazze e bicchieri, non pissidi o ceste da riporvi il vino e il pane consecrato. Le epigrafi sono tutte di puro uso civile e però comuni alla società di allora, e furono usurpate anche dagli Ebrei. Non abbiamo finora veruno argomento che determini il tempo in che s'introdusse in Roma quest'arte di saldare a fuoco, fra due lamine di vetro, l'oro graffito. Siamo giunti solo ad assicurarci che, presso i cristiani di Roma, era in voga, regnando Settimio Severo e i suoi figli. Le rappresentanze inventate e composte sono di molta importanza, perchè segnano il passaggio dalle semplici pitture cimiteriali alle complicate sculture dei sarcofagi, alle quali i vetri poi più si avvicinano pei sensi simbolici e per l'arte di esprimerli.

Possono considerarsi come soggetti non veduti sulle pitture, il grappolo della terra promessa portato sulla stanga da due giovani vestiti di tunica e di pallio; Giuseppe nella cisterna; Isaia che profetizza la Vergine Madre dell'Emmanuele; egli medesimo che è segato per mezzo; l'abbrutimento di Nabucco e la sanità ricuperata; la visione di Ezechiele del campo coperto di ossa umane. Nel nuovo Testamento, la gran composizione nella quale Cristo sul mistico monte dal cui seno sgorgano le acque, nell'atto di dar la nuova legge a Pietro e agli Apostoli e la missione di evangelizzare in persona di Paolo. Non lascerò d'inculcare questo vero ed unico senso della magnifica composizione. Tardi mi sono avveduto che stanno meco anche gli antichi interpreti, fra i quali Neone Vescovo di Ravenna nel secolo quinto scrivendo nobili versi in lode di S. Pietro: tu stai, gli dice, fra i dodici tuoi fratelli nel primo posto, e a te è consegnata la nuova legge dall'alto:

Bis senos inter fratres in principe sistis
Ipse loco legesque novae tibi dantur ab alto.

Consideriamo alquanto il simbolismo espresso nei vetri. Un gomitolo di corda posto sopra l'ara dove Abramo deve offrire il figlio in olocausto, sta ivi per significare il funicello della eredità, cioè l'innumerabile posterità promessa ad Abramo pel merito della sua obbedienza. Il pesce giacente all'ombra della pergola di cucuzze, è quell'enimmatico ιχθυς che prende il luogo di Giona; perchè Giona alla sua volta fu figura della resurrezione di Cristo. Che Daniele quando colla pasta dà la morte al serpente sia posto in significato allegorico, si può ricavare dalle dottrine generali che dominano in questa età nelle menti dei fedeli, e

però si vedono intese nelle opere d'arte; ma il modo di significare l'intenzione è nuovo. Questo si poteva fare sostituendo a Daniele il personaggio figurato da lui, come S. Pietro si vede sostituito a Mosè che batte la rupe; ma invece l'arte ha trovato di fare apparire la figura di Cristo alle spalle del Profeta, che voltasi a rimirarlo, quasi suo messo, mentre porge la focaccia al dragone.

Il simbolico monte dal cui seno sgorga l'acqua rigeneratrice, rappresenta Cristo dal cui costato aperto sgorga l'acqua col sangue: ciò è noto. È però nuovo che l'acqua sgorghi da piè di un albero piantato sulla cresta di esso monte; il quale albero evidentemente simboleggia la croce, albero della vita. Il nuovo aggiunto adunque più precisamente dinota la passione di Cristo, causa di nostra rigenerazione e salute. Di più questo gruppo simbolico ha ricevuto l'aggiunta di una cattedra che vi si vede piantata a mezza costa. Che questa cattedra sia di Cristo c'è dimostrato dal suo nome ☧ che, come stemma, la sormonta. Abbiamo però la cattedra o sia la dottrina di Cristo, l'Evangelo che si fonda sulla passione del Signore, donde prende il valore sacramentale l'acqua del battesimo. L'arte medesima ha trovato un modo compendioso di significare questa dottrina in un gruppo ammirabile che, per mala ventura, non si è finora capito. Uno dei graffiti della tazza di Podgoritza rappresenta S. Pietro che percuote colla verga il fusto di un albero, e con quella percossa ne cava un vivo ruscello di acqua: nè si può sbagliare quanto alla sostanza del concetto, perocchè vi è scritto accanto *Petrus virga percuodset, fontes ceperunt quorere.* Ma gli odierni interpreti invece di lodare altamente l'arte che dal fianco dell'albero della vita, evidente simbolo della croce, trae il fonte del battesimo, hanno deplorata la sbadataggine del graffitore, il quale, secondo loro, ha dimenticata la roccia! Che l'albero della vita significasse la croce, lo sapeva anche Celso l'epicureo, il quale diceva che noi cristiani l'avevamo inventato per trovarvi un'allegoria del legno della croce, fonte per noi di vita (ORIGEN. *c.* CELS. VI, cap. 37).

(Seconda metà del secolo terzo).

Nella seconda metà del secolo terzo, pare che nella Chiesa di Alessandria siasi accesa una controversia intorno al culto delle imagini, stante che Pierio, capo della scuola Alessandrina, nel volume che scrisse sopra l'Evangelo di S. Luca parla in modo da essere citato a favore di questa sentenza, e Fozio (*Bibl. cod.* 119, pag. 300, ed. HOESCHEL, 1653) il cita in prova che l'onore o il disonore fatto alla imagine, ridonda ad onore o disonore del prototipo: *ὅτι ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ καὶ ἀτιμία τοῦ πρωτοτύπου ἐστὶ τιμὴ ἢ πάλιν ἀτιμία.* Che Pierio abbia disputato sopra le imagini consta anche altronde; perocchè si sa che nel suo libro sopra la Pasqua ed Osea, sostenne essere state espresse da Mosè le sole ali dei Cherubi e non altro: *οὐδὲ τύπον ἄλλον ἔφερε μορφῆς ἀλλὰ μόνον πτερύγων φέρειν αὐτὰ σχῆμα* (PHOT. loc. cit.). Quivi parla della stele di Giacobbe è certamente perchè credette, al pari di Eustazio Antiocheno e di altri SS. Padri, che fosse una imagine di colui che gli si era mostrato. Eustazio dice (*Catena Lipsiensis*, pag. 350, *ap.* MIGNE, *PP. Gr.* vol. XVIII, pag. 693): *τὸν λίθον ἄρας ἐφ' ᾧ τὴν κεφαλὴν ἀνακλίνας ἔστησε μὲν αὐτὸν εἰς στήλην ὑπόμνημα τῆς ἱστορίας εἰκόνα δὲ τοῦ φανέντος αὐτῷ προσώπου χαρακτηρίζων ἐν ᾧ μνήμης ἀνανέωσιν ἵδρυσεν.*

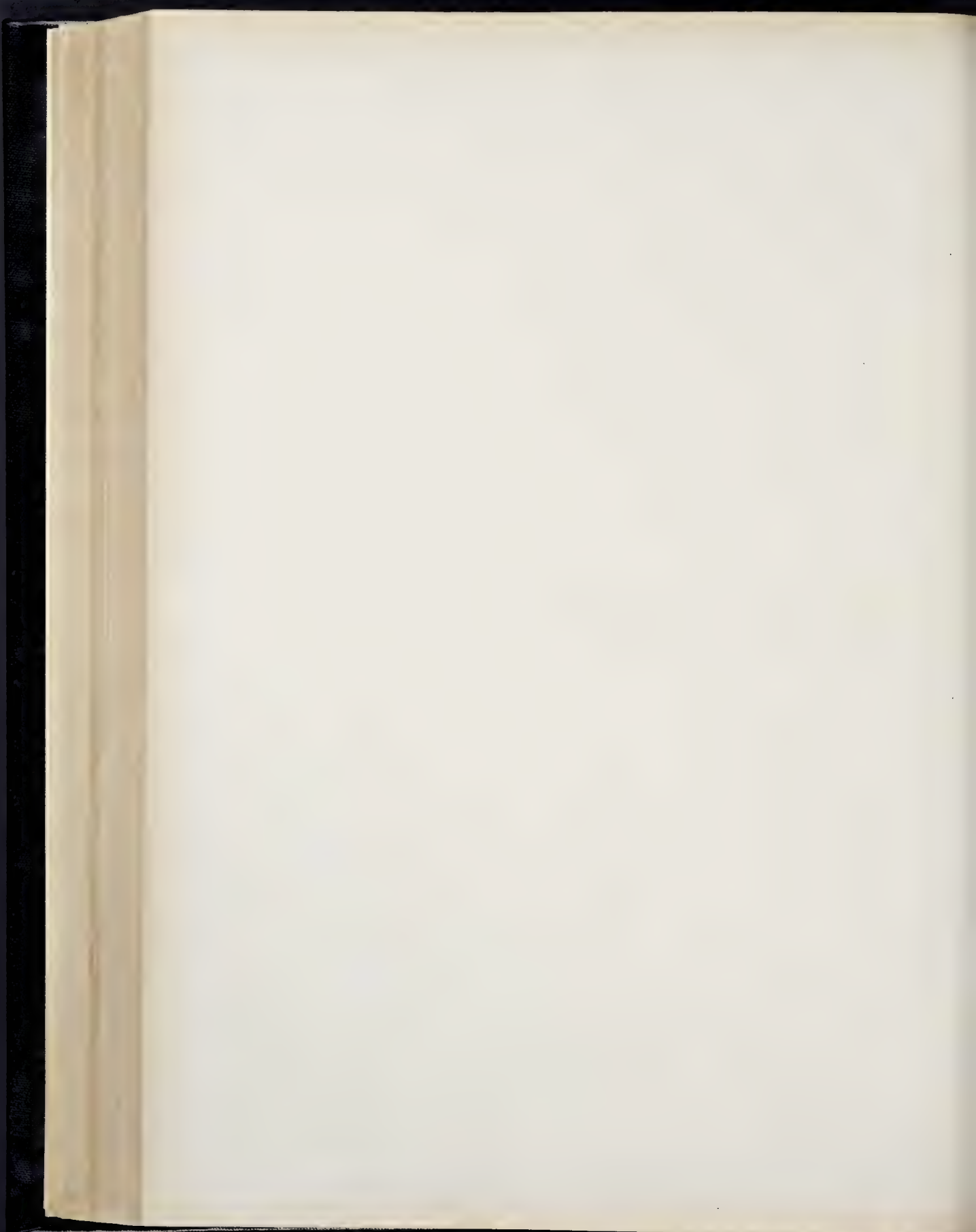
(Dall'anno 240 al 270).

Teofilo, chiamato dipoi Gregorio Taumaturgo creato Vescovo di Neocesarea nel 240, promosse in Asia il culto della croce e del Crocifisso, che a testimonianza di Agatangelo suo discepolo dava a venerare ai fedeli. Egli soleva dire che Dio vedendo gli uomini proclivi ad adorare le sculture anche di legno, si volse a mettere loro in venerazione il legno della croce e l'imagine umana di Cristo posta in quel legno da lui piantato in mezzo del mondo: *ἀντὶ τῶν γλυπτῶν ξύλων ἔπηξε τὸν σταυρὸν ἐν μέσῳ τῆς οἰκουμένης· ἵνα οἱ ἐθισθέντες προσκυνεῖν τὰ ξύλα διὰ τῆς τοιαύτης συνηθείας πιστεύσωσι προσκυνεῖν τὸν σταυρὸν καὶ τὴν ἐπάνω*

ἀνθρωπόμορφον εἰκόνα. Al qual passo se il Tillemont e i Bollandisti (*Act. SS.* 30 sept. tom. VIII, pag. 296) si arrestarono dubbiosi, oggi noi possiamo prestare intera fede, confortandoci S. Niceforo Patriarca che questo scritto di Agatangelo ha citato nei suoi Antirretici contro Eusebio di Cesarea (*Spic. Solism.* tom. I, pag. 501).

(Dall'anno 272 al 302)

Dall'epoca della atrocissima persecuzione di Decio (a. 250) a quella non meno feroce e micidiale di Diocleziano (a. 302), non si ebbero altri principi persecutori se non Valeriano (a. 257) e Aureliano (a. 272). La lunga pace di trent'anni, dal 272 al 302, contribuì di certo non poco alla fabbrica di sontuosi sacri edifizi, e per conseguenza alle pitture e sculture sopra terra. S. Gregorio il Taumaturgo edificò in Neocesarea una nobile chiesa che il terremoto non abbattè, quantunque riducesse ad un cumulo di ruine gli edifizii pubblici e privati della città; e neanche la ferocissima persecuzione di Diocleziano valse a distruggere: essa vi si vedeva sana ed intatta ai tempi di S. Gregorio di Nissa (Vedi il Nisseno nella *Vita* e *i Collettanei di Teodoro lettore*, lib. 2, Baron. ad ann. 245). Ai primi anni di Aureliano in Antiochia v'erano chiese pubbliche, nella principale delle quali Paolo Samosateno fece elevare di molto la sua cattedra episcopale, e stabilì anche un secretario alla maniera dei principi dove udisse le cause dei suoi sudditi: *Βῆμα μὲν καὶ θρόνον ὑψηλὸν ἑαυτῷ κατασκευασάμενος σεκρητόν τε ὥσπερ οἱ τοῦ κόσμου ἄρχοντες ἔχωντε καὶ ὀνομάζων*. Vi erano Basiliche, e si sa generalmente che Costantino rivolse le sue cure a ristabilirle, trovandole abbattute dai tiranni Diocleziano e Massimiano suoi predecessori.

Una nuova e splendida testimonianza ci viene da un brano dell'apologia di Macario Magnete (Niceph. *Antirrh.* ed. Pitra, *Spicil. Solism.* tom. I, pag. 318), nel quale ei trascrive la rampogna di un filosofo aristotelico che dice avere i cristiani fabbricate chiese grandi e nobili alla maniera dei pagani: *οἱ χριστιανοὶ μιμούμενοι τὰς κατασκευάς τῶν ναῶν μεγίστους οἴκους οἰκοδομοῦσιν, εἰς οὓς συνιόντες εὔχονται*. Veggasi anche Eusebio (*Hist. Eccl.* VII, 30; VIII, 2). Che poi queste grandi chiese fossero anche ornate di pitture il dimostra abbastanza il Concilio di Illiberi, il quale stimò dover proibire le pitture sacre parietarie in quelle parti della Spagna per ragioni apprese da loro, e troppo oscuramente espresse nel canone che ne leggiamo. Dal quale almeno appare che essi proibendo soltanto di dipingere soggetti di culto, non vollero perciò abolire ogni storica pittura e di decorazione e di ornato. Alla tradizione di Basiliche sontuose ed ornate di sacre pitture prima di Costantino, dobbiamo riferire ciò che di una Basilica dell'Acaia narra Epifanio monaco (*op. cit.* pag. 71), averla cioè fatta costruire S. Andrea e dipingere con rappresentanze tolte dai due Testamenti: *κελεύσας γράψαι ἐν τοῖς τοίχοις τὴν παλαίαν Διαθήκην καὶ τὴν νέαν*. L'uso anche dei sarcofagi istoriati deve essersi cominciato a diffondere piuttosto quando invalse il costume di seppellire nei cimiteri sopra terra, non prima, quando seppellivasi comunemente nei sotterranei.

LIBRO OTTAVO

ANNALI DELL'ARTE CRISTIANA

SECOLO IV.

DALL'ANNO 284 AL 400.

(Anno 296.)

SAN MARCELLINO.

Dai vetri graffiti in oro guadagnamo l'imagine di Papa Marcellino come abbiamo avuta quella sì preziosa di Papa Callisto: sono barbati ambedue e vestono tunica e pallio sacro. Ben s'intende che l'arte non si arrestò dopo Callisto, ma i monumenti di epoca certa ci mancano: può però tenersi per certo che in tutto il secolo terzo non si cessò dal pio uso di ornare l'esterna parete dei loculi con imagini e storie sacre: si scolpirono sarcofagi con allegorie prese dal Vangelo, s'incisero pietre per anelli e per collane, si lavorarono encolpi in incavo e in rilievo, lucerne ed ogni altro utensile, decorando il tutto con simboli ed imagini proprie del culto e delle cristiane credenze. La lucerna di Annio Sereno (tav. 474, 1) rappresentante il Buon Pastore e intorno una ghirlanda di grappoli d'uva, può bene attribuirsi a questa epoca. Un'altra lucerna (ivi, n. 3) che ha per tipo il pescatore e intorno un egual serto di grappoli d'uva può ben attribuirsi alla officina medesima.

(Circa il 305.)

CONCILIO D'ILLIBERI (ELVIRA.)

Dalle pareti dei cubicoli e dalle cripte sotterra, la pittura passò ad ornare le pareti delle chiese e delle Basiliche sopra terra. Avendo Diocleziano e Massimiano fatte abbattere quelle che si trovavano costruite nelle terre e nelle regioni del mondo romano a sè soggette, la Spagna e la Gallia dovevano averle conservate, grazie al favore del principe Costanzo Cloro che vi comandava. Quindi fu che, circa il 305 adunatosi un concilio o sinodo nella Spagna presso Elvira, fra le questioni disciplinari che vi si trattarono, parve bene proporre se convenisse dipingere sulle pareti dei sacri edifizii le imagini delle cose o persone alle quali prestavasi culto e adorazione dai fedeli. Il parere dei Vescovi fu che indi in poi tali pitture non si permettessero; *picturas in ecclesia esse non debere,* dice l'epitome del canone 36; nel quale è scritto anche il motivo che indusse i Padri a prendere questa risoluzione: *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod* (1) *colitur et adoratur in*

(1) Altra lezione si è questa. *Neque quod colitur aut adoratur*

parietibus depingatur. Questo canone di cui taluni eterodossi hanno fatto inutilmente il loro campione contro il culto delle imagini, ha ricevute varie interpretazioni che il Sada ha in parte raccolte nelle note al cardinal Bona, e ne riceve tuttora. Fu strana opinione di mons. Bastero (*Lettera ai PP. di Trevoux,* aprile 1750, tradotta dal P. Zaccaria; *Diss. di st. eccles.* IV, vol. X, pag. 107) che le pitture vietate fossero pagane. Allo Schelstrate e al Zaccaria parve che essendo cristiane fossero vietate per la disciplina dell'arcano: il P. Maimbourg (*Hist des Iconocl.* I, pag. 441) pensò che le interdicessero perchè essendo fisse sulla parete, non accadesse che fossero ivi abbandonate in tempo di persecuzione e così rimanessero esposte agli oltraggi dei pagani. Fra gli eterodossi, Federico Spanhemio afferma che si trattava di proibire le imagini di Dio e di Gesù Cristo che sole allora erano oggetto di culto religioso, non però quelle dei Santi e degli Apostoli che, secondo lui, *nec colebantur, neque adorabantur.* Ma questa differenza del *colere* e dell'*adorare* non vi fu mai nel culto esterno che fu sempre comune a Dio e ai Santi, sibbene nell'intenzione, e però non può valere a spiegare in tal guisa il passo allegato. In quanto alla disciplina dell'arcano essa non si estese mai alla venerazione delle imagini sacre: la paura degli oltraggi avrebbe dovuto far vietare non solo nelle chiese ma dovunque le pitture sacre parietarie. Per tutto ciò rimane che il canone non sia ancora stato inteso nè spiegato nel vero senso, il quale è, come ho accennato di sopra, disciplinare, non stimando quei Padri che fosse conveniente dipingere sulle pareti gli oggetti di culto e di adorazione. V'è un passo in Giona di Orleans scrittore del secolo nono, dal quale apprendiamo che i Galli e i Germani non avevano costume di adorare le pitture e ne distornavano coloro che praticavano tal culto (*De cultu imag.* lib. II, pag. 358, ed. Migne, tom. CVI): *Qui, quaeso te, sunt isti qui agnos pictos (in pariete) velint adorare? Numquidnam Galli atque Germani qui cuicumque picturae adorationem non solum deferre detrectant, sed et adorantibus libera voce resultant?* Giona in vero li riprova, ma noi da ciò caveremo la conseguenza che, in tale epoca, era uso di rappresentare in pittura Gesù, la Vergine e i Santi nelle chiese e nelle Basiliche di Spagna, come appunto qui in Italia, e che quei Vescovi di Spagna seguirono nell'avversione al culto delle pitture parietarie l'opinione di quei Galli e di quei Germani che sono qui disapprovati dal vescovo Giona. Noi sappiamo che Severo vescovo di Marsiglia per ovviare alla idolatria di certuni del popolo, o vera o appresa da lui, ruppe le pitture parietarie: di che fu ripreso da S. Gregorio, il quale gli scrisse parergli che piuttosto si dovessero ammonire i fedeli a non prestare loro un culto idolatrico. S. Agostino non condannò mai le pitture sacre, quantunque non ignorasse che vi erano dei *mali Christiani picturarum adoratores in Africa* (*De Mor. Eccl.* lib. I, cap. 34).

(Anno 305-312.)

MASSENZIO.

Lo σφραγὶς ἐπίσημος dei Sibillini, l'allegorico Tau del vecchio alfabeto ebraico +, era divenuto fin dal secondo secolo insegna generale dei cristiani che significavano così il legno della croce. Noi ne abbiamo un esempio abbastanza primitivo ai tempi di Commodo nella mitra reale di Abgaro VIII, e nel cimitero di Lucina dov'è sottoposto alla epigrafe ΡΟΥΦΙΝΑ ЄΙΡΗΝΗ + (De Rossi, *Roma sott.* I, tav. XVIII, 1). Prenderemo un terzo esempio da una moneta di Massenzio battuta nella zecca di Aquileia. Questo principe, nel corso dei sei anni del suo governo, due volte si mostrò favorevole ai cristiani. La prima negli esordii adulando ipocritamente il popolo romano, dice Eusebio (lib. VIII, cap. 14), e la seconda sulla fine dell'anno 311 quando il padre Massimiano ordinò che si rifabbricassero le chiese, ed egli restituì al Papa Milziade e però ai cristiani di Roma la proprietà dei luoghi ecclesiastici, tra i quali non v'ha dubbio che fossero compresi i principali cimiteri (De Rossi, *Roma sott.* tom. I, pag. 203, 204; tom. II, pag. 305). All'una o all'altra di queste due epoche, ma più facilmente alla seconda, fa d'uopo assegnare la moneta predetta, sul cui riverso si vede l'imagine

di Roma sedente in un tetrastilo sul cui timpano è bella e spiccata la croce della forma del *tau* fenicio. Questo segno di nostra fede che si vede la prima volta apparire in un monumento impresso con l'autorità del Senato e l'assenso imperiale, ebbe di poi parecchie ripetizioni, come vedremo, sotto l'impero di Costantino, nel quale anche si trova usata la croce non equilatera.

(Prima dell'anno 312.)

Da S. Metodio Vescovo di Patara nella Licia e martire, trasse S. Giovanni Damasceno un brano che fa bene a proposito, perchè intendiamo qual progresso abbia fatto l'arte cristiana in Asia anche in tempo delle persecuzioni; da poichè S. Metodio fu martirizzato prima della pace accordata da Costantino e Licinio l'anno 312 coll'editto di Milano. Parlando egli adunque delle imagini (*ap.* Io. Dam. *Or. de imagin.* II, in fine) dice così: Gli uomini venerano le imagini dei principi in qualunque materia siano fatte; non guardano se in oro o in argento o in gesso o in bronzo. Che se qualcuno le oltraggia ei non si condanna per avere oltraggiato l'oro, nè si assolve perchè ha svillaneggiato il loto, ma perchè ha dette ingiurie al suo principe e signore. E se noi facciamo d'oro le imagini delle angeliche potestà e principati, le facciamo ad onore e gloria di lui: Τὰς μὲν ἀπὸ χρυσοῦ κατασκευασμένας εἰκόνας τῶν αὐτοῦ ἀγγέλων, τὰς ἀρχὰς καὶ τὰς ἐξουσίας, εἰς τιμὴν καὶ δόξαν αὐτοῦ ποιοῦμεν. Paragona qui S. Metodio l'imperatore a Dio, le statue e i busti di lui a quelle degli Angeli, e vuol dire che Iddio, del quale deve aver parlato innanzi, stante che nel nostro testo due volte adopera il pronome dimostrativo αὐτοῦ, l'onoriamo per sè, gli angeli invece gli onoriamo per lui: il che è verissimo anche a riguardo dei Santi e dei Martiri, ai quali la Chiesa presta il solo culto di dulia.

(Circa il 314.)

S. ANATOLONE E S. NICOLA DI MIRA.

Nella chiesa Milanese S. Mirocle diede il primo esempio, a noi noto, di conservare la memoria dei vescovi in ciascuna chiesa dipingendone i ritratti. Egli fece dipingere S. Anatolone primo vescovo residente di Milano e vi appose un'epigramma che si legge così trascritto:

DOMNO ANATHOLONI ATTICO SECVNDO

PETRI HOSPES SANCTAEQVE ANATHOLON DOMNE PROBATE
ATQVE IDEM SOCIVS BARNABAE APOSTOLICI
QVI MEDIOLANI VERBI MISTERIA TRADENS
TE IVBET AGNATOS VISERE CENOMANOS
DVM TVA MEMBRA METV REGIDIS SVBDVCTA TYRANNIS
BRIXIA VICINO DESINET IN LOCVLO
HIC TITVLVM ET PICTO VENERANDOS PARIETE VVLTVS
MIROCLIS REDDIT PRAESTITIS ALMA FIDES
MIROCLES EPISCOPVS

Il Biraghi che trascrive questa epigrafe da un codice della Biblioteca Trivulziana attesta che è chiusa intorno da una elegante cornice (*Sarcofago dei SS. Nabore e Felice;* Milano 1867, pag. 30, 31).

Fra i santi personaggi dei quali sappiamo che si ritrassero le sembianze, è da noverare S. Niccolò di Mira che visse ai tempi medesimi di S. Mirocle, il cui ritratto si conservava tuttavia nel 787 e fu citato nel Concilio Niceno II (*Syn.* VII, act. IV) da Teodoro vescovo della medesima città. Egli era rosso nel volto coi capelli bianchi: ἐρυθρὸς τῷ προσώπῳ καὶ γηραλέος τὴν κόμην. Pensa giustamente S. Gregorio II che come si fè nota e cominciò a propagarsi la religione di Cristo, cominciassero i fedeli a venire in Gerusalemme da tutte le parti del mondo bramosi di vedere coi proprii occhi le tante maraviglie che si udivano contare per tutto. Ivi adunque coloro che avevano veduto il Signore e conversato con lui, dovettero senza dubbio appagarli donando loro almeno un ritratto così di Cristo come del suo Apostolo Giacomo e del protomartire Stefano e degli altri martiri; le quali imagini tenendo essi in venerazione non λατρευτικῶς ma σχετικῶς, ossia non con culto diretto bensì con culto relativo, dovettero far introdurre insensibilmente nella Chiesa l'onore che si fa tuttavia ai Santi e soprattutto alla Vergine e a Gesù Cristo. Non pertanto essi si tennero lungi dal figurare la natura invisibile e incomprensibile di Dio, attenendosi soltanto ai personaggi che ebbero corpo.

(Dall'anno 312 al 323.)

COSTANTINO, LA CROCE E IL MONOGRAMMA.

Della visione di Costantino noi abbiamo una tradizione scritta da due contemporanei, Eusebio e Lattanzio. Eusebio dice che Costantino vide una croce la quale poi rivide la notte in sogno in mano a Cristo, e ammonitone la fece il suo presidio contro i nemici (*Vita Const.* lib. I, cap. 28, 29): *σταυροῦ τρόπαιον... τὸν Χριστὸν τοῦ Θεοῦ σὺν τῷ φανέντι κατ' οὐρανὸν σημείῳ ὀφθῆναι τε καὶ παρηκελεύσασθαι μίμημα ποιησάμενον τοῦ κατ' οὐρανὸν ὀφθέντος σημείου τουτῷ πρὸς τὰς τῶν πολεμίων συμβολὰς ἀληξήματε χρῆσθαι.* Trascorre indi nel capo 30 a descrivere l'insegna ordinata da Costantino, la quale dice che riferiva l'imagine del segno veduto *τοῦ σημείου τὴν εἰκόνα.* Stando a ciò, egli è chiaro che l'insegna avrebbe dovuto avere la forma di croce; ma Eusebio dice, come testimonio di veduta, che aveva di più il monogramma di Cristo entro corona poggiato sulla parte prominente di una lunga asta desinente in croce: inoltre alla traversa di questa croce era attaccato un pannolino quadrato, sul quale si vedevano dipinti a colori i busti dell'imperatore e dei suoi figli. E nondimeno nel libro IV, capo 21, tornando su questo argomento afferma, che Costantino comandò si portasse a capo dell'esercito, per sola insegna, il trofeo della croce: *ἐποίει... προπομπεύειν χρυσῶν μὲν ἀγαλμάτων ὁποῖα πρότερον αὐτοῖς ἔθον ἦν, τὸ μηδὲν μόνον δὲ τὸ σωτήριον τρόπαιον.* Quivi anche aggiunge, che fece esprimere sugli scudi il simbolo della croce: *ἐπ' αὐτῶν τῶν ὅπλων τὸ τοῦ σωτηρίου τροπαίου σύμβολον κατασημαίνεσθαι ἐποίει.* Infatti Prudenzio memora dappoi (*c.* SYMM. vv. 487-89) il labaro e gli scudi, e vi aggiugne le creste degli elmi di cui parleremo dopo:

Christus purpureum stellanti pictus in auro
Signabat labarum: clypeorum insignia Christus
Pinxerat, ardebat summis crux addita cristis.

Il *labarum* era detto *draco* ai tempi di Giona di Orleans (*De cultu imag.* lib. II, pag. 345, ed. MIGNE, tom. CVI): *Exinde signum quod de coelo sibi fuerat demonstratum in militaria vexilla transformat, ac labarum quem dicunt draconem in speciem crucis dominicae exaptat.* Ma un tale uso della voce *draco* rimonta a Prudenzio (*Cat.* V, 56); Vegezio (II, 13) assegna i *dracones* alle coorti; e consta che il nome coll'imagine dell'imperatore s'inscriveva su tutti i loro vessilli (DIO. XL, p. 128; XIPHIL. LXV, pag. 737; cf. TACIT. *Hist.* III, 31, 3.)

Prudenzio dissente da Eusebio in ciò, che pone il monogramma dipinto sul panno invece dei busti imperiali; e così noi veramente lo vediamo sulle monete di Costantino, nelle quali al contrario non si è ancora veduto scolpito il labaro eusebiano. Di più Prudenzio fa comune ad altri la novità di porre sugli elmi la croce, e noi leggiamo in Eusebio (*De vita Const.* lib. I, cap. 31) che fu solo un uso di Costantino. La notizia degli scudi ci è confermata da Lattanzio, il quale del resto non fa veruna menzione degli elmi nè del labaro. Ma il monogramma descritto sugli scudi, secondo questo autore, non fu un gruppo di due lettere che dinotassero il nome di Cristo, *δύο στοιχεῖα τὸ Χριστοῦ παραδηλοῦντα ὄνομα διὰ τῶν πρώτων χαρακτήρων χιαζομένου τοῦ ρ κατὰ τὸ μεσαίτατον,* come scrive Eusebio (loc. cit.), sibbene un X traverso sulla cui sbarra prominente passava il riccio della lettera P (*De Mort. persec.* cap. 44): *transversa X littera summo capite circumflexo Christum in scutis notat.* Nella quale descrizione non è possibile spiegare altrimenti il *transvertere litteram* X e il *circumflectere summum caput,* se non ci facciamo presente la croce detta monogrammatica che si suole effigiare così ⳨, o in quest'altro modo ☧. Si noti anche l'uso di chiamar croce il monogramma. In tal senso S. Paolino scrive, sia che intenda le due traverse in forma di antenna †, o in forma di greco Tau, sia che parli del monogramma che in sei elementi ☧ contiene il nome di Cristo, ΧΡΙСΟС; nel quale la lettera X è l'equivalente della croce (*Poem.* XIX, v. 608 segg.).

L'elmo di Costantino col monogramma ☧ scolpito sopra una zona che il traversa dall'alto al

basso, veduto in una moneta e delineato dal Baronio e da altri dopo di lui, non si è finora trovato, ma invece noi abbiamo in questo imperatore la singolarità di un gruppo a sei linee ⚹ imitante il monogramma di un I e di un X piuttosto che di un X e di un P. Fa d'uopo però convenire che non sia un astro ma veramente un monogramma, e che una delle aste la quale, in alcuni esemplari, si vede chiaramente terminata di sopra in un globettino o in un cerchietto, sia l'equivalente del P ben formato; da poichè questa forma di monogramma è indubitata sulla monetazione dei due imperatori Costantino e Licinio e su quella contemporanea dei loro figli, come ho dimostrato da un pezzo e sono convenuti meco i numismatici, fra i quali posso citare il Cavedoni, il De Witte ed il Madden. A conferma di ciò ricordo quella moneta (Tav. 481, 5) che, sul dado del piedistallo porta la croce mono grammatica effigiata appunto in questa guisa ⳩.

Da tali premesse possiamo dedurre che i monogrammi e le croci nella numismatica costantiniana, le quali finora precedono gli altri monumenti di epoca certa, si siano succeduti così: che in prima si mostrasse il monogramma ⚹, ⚹ e la croce monogrammatica +; indi a poco a poco il ☧ e il ⳩, la croce equilatera e la croce ad estremità dilatate con un globetto nel vertice, ovvero con una piccola parte prominente dell'asta verticale non dilatata. Tutte queste croci si sono vedute sulle monete, ma la meno rara è l'equilatera. Non fo caso delle insegne terminate apparentemente in croce, perchè si trovano fino dai tempi di Clodio Macro (Cohen, pl. XIII, 5). È quindi dimostrato vero ciò che notò Cassiodoro, essere stato Costantino sì divoto della croce da farla rappresentare nelle imagini sue e nelle monete (*Hist. Trip.* lib. I, cap. 9): *Maximam culturam divinae crucis habebat... in figurationibus autem solidorum et in imaginibus hoc signum iussit inscribi semper et figurari ut testantur hactenus eius imagines hoc schemate decoratae.* Narra Eusebio che l'Augusto si fece rappresentare da orante e cogli occhi elevati al cielo, e che con questo tipo si trovavano monete diffuse per tutto il mondo (*De Vita*, IV, 15): *ἐν τοῖς χρυσοῖς νομίσμασι τὴν αὐτοῦ αὐτὸς εἰκόνα ὧδε γράφεσθαι διετύπου ὡς ἄνω βλέπειν δοκεῖν ἀνατεταμένος πρὸς θεὸν τρόπον εὐχομένου· τούτου μὲν οὖν τὰ ἐκτυπώματα καθ᾽ ὅλης τῆς Ῥωμαίων διέτρεχεν οἰκουμένης;* e soggiunge che, anche nella volta del vestibolo di palazzo, vedevasi dipinto in atto di guardare in cielo e colle braccia aperte a modo di orante: *ἄνω μὲν εἰς οὐρανὸν ἐμβλέπων τὼ χεῖρε δ᾽ ἐκτεταμένος, εὐχομένου σχήματι.* Di queste monete affermate anche dai PP. del Sinodo orientale, noi non ne abbiamo veduta finora veruna: soltanto ci è noto il dritto di qualcuna dove è figurata la sola testa di lui di profilo che guarda al cielo (Tav. cit. n. 25), e un aureo dove egli è di prospetto (ivi num. 21) e vi si vede cinto di nimbo e colla sola destra elevata da orante, ma non a braccia aperte nè in atto di guardare al cielo. Del resto Eusebio medesimo ha scritto che Costantino insegnò ai soldati di orare elevando le mani al cielo e al celeste re indirizzando l'occhio della mente (*De Vita*, IV, 19): *εἰς οὐρανὸν μετεώρω τὰς χεῖρας ἀνωτάτω δ᾽ ἐπὶ τὸν οὐράνιον βασιλέα τοὺς τῆς διανοίας παραπέμποντας ὀφθαλμούς.*

A compiere il quadro dei segni di religione relativi alla persona di Costantino e della sua famiglia, varrà la statua che fece egli porre nel foro di Roma tostochè vi fu entrato da vincitore. Eusebio ne parla due volte; la prima nella Istoria Ecclesiastica (lib. IX, cap. 9), ove dice che questa sua statua portava in mano la croce: *τὸ σωτήριον τοῦ σταυροῦ σημεῖον ἐπὶ τῇ δεξιᾷ κατέχοντα αὐτόν* e inoltre: *τοῦ σωτηρίου τρόπαιον πάθους ὑπὸ χεῖρα ἰδίας εἰκόνος ἀνατεθῆναι προστάττει;* l'altra nella vita (lib. I, cap. 40), dove dichiara meglio la forma di questa croce aggiungendo che era in asta: *ὑψηλὸν δόρυ σταυροῦ σχήματι ὑπὸ χεῖρα ἰδίας εἰκόνος ἐν ἀνδριάντι κατειργασμένης.*

Ho di sopra accennato che l'insegna del labaro non si vede sopra le monete Costantiniane, dove invece è più volte ripetuta la croce in asta dalla

quale pende il sipparo (1) che porta dipinta, fra altre cose, anche la croce +, X, e il monogramma ☧. I più dei dotti l'hanno finora chiamato labaro: io mi sono astenuto di dargli questa denominazione e l'ho appellato insegna, persuaso com'era e come sono tuttavia, che il labaro era uno e portavasi davanti l'imperatore, il quale talvolta il raccomandava ad alcun suo conte allorchè gli era forza tornare alla capitale. Teodosio, tornando di Oriente, il lasciò al conte militare di Oriente come apprendiamo dalla lettera XL di S. Ambrogio, nella quale si lamenta che l'abbia lasciato ad un uomo prevaricatore: *Habebis imperator comitem prevaricatorem et huic vexilla committes victricia, huic labarum hoc est Christi sacratum nomine, qui synagogam instaurat quae Christum nesciat* (cf. GOTHOFRED. *Chronol. Cod. Theod. et in Comment. in leg.* 9, *de Iudaeis*). Stelicone, morto Arcadio, portò a Costantinopoli il labaro, come si legge in Sozomeno (lib. IX, cap. 4). Costantino avea creato un corpo di cinquanta soldati che portassero a vicenda il labaro, e chiamavasi il corpo dei *protectores* (EUS. *In vita,* lib. II, cap. 8). Ai tempi di Teodosio II si diede a costoro il nome di *praepositi labari*. Insegne simili al labaro, si sa da Eusebio, che v'erano in ogni corpo d'armata (*De Vita,* lib. I, cap. 31): *τῶν στρατοπέδων ἁπάντων ἡγεῖσθαι τούτου ὁμοιώματα προσέταττεν* (cf. al lib. IV, cap. 21); e veramente le insegne predette sono fatte a simiglianza del labaro, tranne il monogramma in corona posto sulla parte prominente della croce che non si è mai veduto sulla moneta. L'unica insegna che rassomigli in tutto al labaro nella forma ma non nella ricchezza dell'oro e delle gioie, si è quella che porta Onorio nel bel dittico di Aosta (Tav. 449, 3) alla quale si farà bene di paragonare col ch. De Rossi il bronzo ora Vaticano (Tav. 482, A): esso ne rappresenta soltanto il monogramma in corona, e doveva essere stato una volta in cima dell'asta crociforme che era protetta da quell'emisfero nel quale termina in basso. Un simile emisfero a piè della corona che porta dentro il monogramma, possiamo noi additare in un frammento di marmo disegnato dal Rulmann al cimitero di Besseriè in Francia: esso ha questo di più che è ornato di squame (Tav. 401, 3).

Or chi voglia veder rappresentato bene il labaro di Costantino (Tavv. 340, 4; 350-352, 353, 1), fa d'uopo che il cerchi nei sarcofagi dove campeggia più volte nel mezzo, e vi si sogliono vedere alla guardia due soldati, uno in atto di dormire, l'altro sveglio à fin di significare che se ne stava alla custodia il giorno e la notte. Il sipparo manca costantemente, e invece due colombe poggiano sulla traversa e battono le ali.

Resta che additiamo due singolari rappresentanze riguardanti la persona di Costantino, prima di entrare nei particolari delle opere d'arte che sappiamo essere state da lui fatte eseguire nel mondo romano. Ambedue consistono nel muto linguaggio della mano che sporge dal cielo di mezzo alle nuvole; la quale, ho spiegato nella Teorica, essere la voce di Dio e Dio medesimo. La Divinità dunque se porge una corona e la pone in capo all'imperatore, significa la cristiana credenza dell'Augusto, che la sua elezione e l'autorità medesima riconosce da Dio di cui sono dono: *οἱ ζωγράφοι*, scrive S. Isidoro di Pelusio (*Ep.* III, pag. 161), *σώματα ποιοῦντες τὰ ἀσώματα χεῖρα γράφειν ἐπιχειροῦσι μόνην στέφουσαν τῶν τῆς γῆς βασιλευόντων τὰς κορυφὰς, ἵνα δείξωσιν οὐρανόθεν αὐτοῖς τὴν ἀρχὴν δεδόχθαι.* Ma la mano aperta sporgente dall'alto verso il principe che è montato in quadriga e vassene al cielo, significa la personificazione stessa di Dio che porge aiuto e accoglie in cielo: *Θεὸς αὐτὸς ὁ μέγας βασιλεὺς ἄνωθεν αὐτῷ δεξιὰν χεῖρα προτείνων* (EUS. *De laud. Const.* cap. 10). Eusebio ce ne dà riscontro nei Commentarii ai Salmi (Ps. XXVII, vers. 7), dove osserva che il Salmista intendeva la destra di Dio distesa essergli di aiuto e patrocinio

(1) Il panno della insegna si chiamò *supparus* (FESTUS, ed. MULL. p 310): *Nunc supparos (appellamus vela in sig)n[oru]m crucem (expansa)*: oggi si legge nel codice ..*naiam crucem* che è stato corretto e supplito *(li)n[e]a[m] crucem*, senza avvertire che così non si saprebbe di qual croce si parli.

perchè non cadesse: *Συνήσθετο γὰρ τῆς δεξιᾶς τοῦ Θεοῦ ἐκταθείσης μέχρις αὐτῆς (τῆς ψυχῆς) καὶ ἀντιλαμβανομένης αὐτῆς πρὸς τὸ μὴ καθελκυσθῆναι εἰς τὸν λάκκον.* L'idea di far montare al cielo in quadriga, può essersi presa non dai corpi celesti che gli antichi fingevano essere trasportati nel suo corso da due o quattro cavalli, ma piuttosto dal carro di Elia, del quale si legge nel sacro testo (Reg. IV, 2, 11): *ecce currus igneus et equi ignei..... et ascendit Elias per turbinem in coelum;* tanto più perchè il sole termina il suo corso col tramonto, mentre Elia, come canta Ausonio,

Raptus quadriiugo penetrat super aethera curru.

Non sono più dunque le aquile e i pavoni su cui fingeva l'antichità romana che salissero al cielo degli astri gl'immondi loro principi, ma è una nuova maniera di esprimere questo ingresso al paradiso degli spiriti beati. Al che non può paragonarsi la quadriga coll'imperatore defunto che i pagani ponevano sulle alte cime del rogo dove ne abbruciavano il cadavere (Winck. *Storia dell'arte*, vol. II, cap. 3, 85; Schoepflin, *Comm. hist. et crit. des apotheos. Imp. rom.* lib. IV, pag. 84, tab. I, II). È per altro notevole che una tale idea fosse subito abbandonata dai principi suoi successori, di modo che non ve ne ha più esempio nella numismatica cristiana al pari del titolo di DIVO che, su tali monete, gli è tributato. La Chiesa che rappresenta le anime giuste trasportate dagli Angeli al cielo, non tollera che altri prevenga il suo giudizio sulla sorte delle anime separate. Giovi però riflettere che Costantino, alla morte della madre, non aveva pensato a figurarla rapita al cielo sul carro; ma fu pago di esprimerne l'ombra velata con l'epigrafe VR MR, cioè *Venerabili Memoriae;* il qual titolo di *Venerabilis* davasi allora d'ordinario agli Augusti ed alle Auguste defunte.

Eusebio conobbe la moneta dell'ascensione che nel dritto ha per tipo, dic'egli, il beato col capo velato, e dalla parte riversa lui medesimo montato in quadriga a modo di auriga assunto da una destra che a lui si stende dall'alto (*De Vita*, lib. V, cap. 73): *πρόσθεν μὲν ἐντυποῦντες τὸν μακάριον ἐγκεκαλυμμένον τὴν κεφαλὴν σχήματι, θατέρου δὲ μέρους ἐφ' ἅρματι τετρίππῳ ἡνιόχου τρόπον ὑπὸ δεξιᾶς ἄνωθεν ἐκτεινομένης αὐτῷ χειρὸς ἀναλαμβανόμενον.*

(Dall'anno 323 al 337.)

Seppe Costantino dall'avola Eutropia che, presso la quercia di Mambre, si vedevano dipinte tre imagini dei tre Angeli che erano apparsi ad Abramo, il quale li aveva tenuti a mensa e ospitati al Terebinto; dal qual albero prese la denominazione quel luogo dove si veneravano gli Angeli e si appellò il Terebinto, e tenevasi essere quel medesimo sotto del quale Giacobbe seppellì gl'idoli di Labano (Iul. Afric. ed Eust. Antioch. *Hexaem.* pag. 778, ed. Migne). Vi si recavano gli ebrei, i gentili e i cristiani; ma i gentili vi avevano posta un'ara dove sacrificavano e rendevano culto agli Angeli. Autori di questa pittura non è verosimile che fossero gli ebrei di oriente, ma o i gentili, ovvero i cristiani. Le circostanze dimostrano che la pittura si doveva ai cristiani; perocchè Giulio Africano afferma essere tenuta in gran venerazione dai circonvicini abitanti ad onore dei patriarchi, stante che vi furono seppelliti da presso Abramo, Isacco, Giacobbe, Sara, Rebecca, Lia e Giuseppe (Eustat. loc. cit.; *It. Hierosolym.* pag. 283, n. 599, ed. Parthey); e Giulio Africano (loc. cit.), da cui l'ha tratto Eustazio citato di sopra, il quale narra che vi si era posta un'ara presso il piede di esso albero dove facevano sacrifizio, e contavano favole di esso albero che diventasse tutto di fuoco, e poi dopo spento si trovasse essere tuttora verde e intatto. Tutto ciò può ben appartenere ai superstiziosi idolatri, come ha chiaramente notato Eusebio di Cesarea (da loc. hebr. s. v. Ἀρβώ) *θρησκεύεται ἐπιφανῶς πρὸς τῶν ἐχθρῶν ἡ τερέβινθος;* ma il concetto di quella pittura che Eusebio medesimo ci descrisse nel V della Dimostrazione Evangelica (cap. 9), non può riguardare che l'arte cristiana, la quale in siffatta guisa rappresenta i fatti storici appunto perchè vi traspaia il senso figurato.

Perocchè, dice, i tre ospiti di Abramo sono ivi dipinti in maniera che chi sta nel mezzo appaia essere in dignità di gran lunga maggiore, essendo il Signor nostro Redentore, come ho detto di sopra, il quale anche quei che nol sanno l'adorano: *οἱ δὲ τῷ Ἀβραὰμ ἐπιξενωθέντες ἐπὶ γραφῆς ἀνακείμενοι δύο μὲν ἑκατέρωθεν μέσος δὲ ὁ κρείττων ὑπερέχων τῇ τιμῇ· εἴη δ' ἂν ὁ δεδηλωμένος ἡμῖν κύριος αὐτὸς ὁ ἡμέτερος Σωτὴρ ὃν καὶ οἱ ἀγνῶτες σέβουσι.* Paragona l'*Hist. Eccl.* (lib. I, cap. 2), ove dice che Abramo gli s'inginocchiò dinanzi e l'adorò: *ὁ δ' ὑποπεσὼν αὔτικα καίτοιγε ἄνθροπον ὀφθαλμοῖς ὁρῶν προσκυνεῖ μὲν ὡς θεὸν, ἱκετεύει δὲ ὡς κύριον.* Tal fu la tradizione dalla quale, dopo Eusebio, non si diparte l'Augusto Costantino ove scrive (*Epist. ad Macarium etc. ap.* EUSEB. *De vita Const.* lib. III, cap. 53): *Ἐκεῖ πρῶτον ὁ Σωτὴρ αὐτὸς μετὰ τῶν δύο ἀγγέλων τὴν ἑαυτοῦ ἐπιφάνειαν τῷ Ἀβραὰμ ἐπεδαψιλεύσατο.* A questo gravissimo argomento si aggiunga la demolizione dell'ara ordinata da Costantino; il che non avrebbe egli fatto se il culto non era abusivamente pagano, essendo noto che, in forza dell'editto di Milano, si ordinò la tolleranza della religione cristiana non la distruzione della pagana. Valga qui notare che Eusebio non fa nella Dimostrazione amari rimproveri nè chiama abominevole quella pittura, come fa poi per mezzo di Costantino nella lettera citata colle parole (cap. 53): *εἴδωλά τε παντοίας ἐξωλείας ἄξια ἱδρύσθαι.* Ivi narra con certa compiacenza, che Cristo è adorato nella imagine ancora da quei che non lo conoscono; qui chiama esecrande e degne di ogni sterminio quelle imagini che gli empii e nemici nostri adorano. Costantino edificò una cappella nel luogo dove si offrivano i sacrifizii, ed è verisimilissimo che vi rinchiudesse dentro la pittura di Cristo accompagnato dai due Angeli che si presentano ad Abramo, e non invece che ne ordinasse la distruzione come scrive Eusebio nella vita di lui. Noi vedremo ora qual numero di sacre rappresentanze scolpite e dipinte ponesse egli nelle Basiliche da sè costruite. Le prime tre Basiliche furono la Lateranense dedicata al Salvatore, la Vaticana sul trofeo o sepolcro di S. Pietro, e la Ostiense su quello di S. Paolo. Nella Basilica del Salvatore che si denominò Constantiniana per eccellenza, pose egli su le due pareti della nave le storie del vecchio e del nuovo Testamento. Vi si vedeva, dicono i due legati di Papa Adriano al Concilio Niceno II, da l'un dei lati Adamo in atto di uscire dal Paradiso terrestre, e dall'altro il buon ladrone che entra nel Paradiso celeste: *Κωνσταντῖνος οἰκοδομήσας ναὸν τοῦ Σωτῆρος ἐν Ῥώμῃ ἐν τοῖς δυσὶ τοίχοις τοῦ ναοῦ ἱστορίας παλαιὰς καὶ νέας ἐνετύπωσεν· ἐνταῦθα τὸν Ἀδὰμ τοῦ παραδείσου ἐξιόντα, ἐκεῖσε δὲ τὸν λῃστὴν εἰς τὸν παράδεισον εἰςιόντα.* È facile dedurre dalla menzione dei due soggetti, che i legati li hanno indicati come il principio e il fine del mistico dramma contenuto nelle storie dei due Testamenti, le quali però devono essere state dipinte sulle pareti destra e sinistra della Basilica. Esso cominciava dalla caduta dell'uomo e suo esilio dal Paradiso terrestre, e finiva coll'ingresso dell'uomo ad un migliore Paradiso, la beatifica visione di Dio alla quale fu ammesso il buon ladrone in quel giorno di redenzione. Potrebbe ancora credersi che Costantino abbia disposto che si dipingesse un parallelo dei fatti non dissimile a quello che si vede nei tetrastici delle pitture descritte da Rustico Elpidio, e le narreremo di poi a suo luogo. In esse è notevole che si trovi lo stesso parallelismo di Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso con quello del ladrone che vi è introdotto. Il palazzo Lateranense era allora di S. Silvestro, essendo stato già donato da Costantino a Papa Milziade che vi tenne un Concilio nell'anno 313. Sarebbe adunque strano il volere che il Papa fosse estraneo alla scelta delle pitture. Adriano Papa nella sua difesa del Concilio Niceno II attesta di fatto, che a Papa Silvestro si dovevano le pitture e i musaici come ai seguenti Papi Marco e Giulio (*Act. Conc.* tom. IV, ed. HARDUIN. pag. 812): *A tunc usque hactenus sanctorum pontificum Silvestri Marci et Iulii mirae magnitudinis sanctae eorum ecclesiae apud nos sunt depictae tam in musivo quam in ceteris historiis cum sacris imaginibus ornatis.* Si saprà quindi dare un senso giusto al passo di S. Niceforo, dove attribuisce a

Costantino di aver ornate le Basiliche di sacre imagini. Negli Antirretici contro il Copronimo (III, pag. 519, ed. Migne), egli novera i sacri simboli della grande economia di Dio, o sia i soggetti relativi alla incarnazione del Verbo e alla sua natività e all'adorazione dei Magi; inoltre i miracoli da Cristo operati e le manifestazioni della divinità di lui dalla parte del Padre, e la passione non solo di Cristo, ma ben anche dei suoi martiri a grandi spese fatte dipingere: di più le imagini poste sopra i vasi sacri e fuori delle Basiliche e perfino sulle sue monete: *τά ἱερὰ σύμβολα τῆς μεγάλης τοῦ Θεοῦ οἰκονομίας θαύματά τε καὶ θεοσημίας καὶ παθήματα πρὸς δὲ γὲ καὶ τὰ τῶν ἁγίων αὐτοῦ σαφῶς καὶ πολυτελῶς ἐξεικονίζων διέγραφεν ἐντε τοῖς ἱεροῖς σκεύεσι καὶ ἑτέρωθι πράττων τετίμηκεν... οὐδὲν δὲ ἧττον καὶ εἰσέτι καὶ νῦν διασωζόμενοι τὸν πρὸς αὐτοῦ κεχαραγμένων νομισμάτων οἱ τύποι.* D'accordo con S. Niceforo i PP. del Sinodo orientale (ed. Combefis, *Manipul.* pag. 113) narrano le sacre istorie trattate nelle Basiliche dai pittori di Costantino, le quali sono comprese dallo storico Eusebio sotto l'enimmatico nome di *ἀναθήματα* in più luoghi delle sue opere. Essi dicono che in Betlemme fece eseguire la natività, la visita dei pastori, l'offerta dei Magi guidati dalla stella, l'accoglienza del giusto Simeone, il battesimo dato a Cristo da Giovanni, i miracoli divini operati da Cristo, la volontaria morte di croce, la risurrezione di lui e la sua assunzione al cielo, e quelle opere miracolose che seguirono dopo per mezzo degli Apostoli: *ἐν ταῖς ἐκκλησίαις... ταῦτα ἐν ζωγραφικοῖς χρώμασι διαχαράττων τὴν ἐν Βεθλεὲμ γέννησιν, τὴν τῶν ποιμένων αὐτοψίαν, τὴν τῶν Μάγων δωροφορίαν, τὸν τοῦ ἀστέρος δρόμον, τὴν τοῦ δικαίου Συμεὼν εἰςδοχὴν, τὴν ὑπὸ Ἰωάννου βάπτισιν, τὴν τῶν παραδόξων καὶ θεϊκῶν θαυμάτων ἀνάδειξιν, τὰ ἑκούσια παθήματα, τὴν ὑπερφυῆ καὶ ζωηφόρον ἀνάστασιν, τὴν εἰς οὐρανὸν θεϊκὴν ἀνάληψιν, καὶ τὰ ἀκόλουθα τῶν ἀποστόλων τερατουργήματα.*

Tal'è la preziosa notizia dei soggetti biblici tolti dall'Evangelo e dagli Atti degli Apostoli, che S. Niceforo coi Padri del Sinodo orientale ci attestano essere stati fatti dipingere da Costantino nelle chiese d'oriente quattro secoli prima. E noi possiamo prestar lor piena credenza, essendo pervenuti a noi quasi tutti questi argomenti trattati parte in pittura parte in iscultura nella prima metà del secolo quarto. A questi però fa d'uopo che aggiungiamo i soggetti presi dal Testamento vecchio, dei quali non fanno parola i Padri sopradetti, ma vi suppliscono i due legati di Papa Adriano I e un buon numero di sarcofagi, che, per più motivi, si possono assegnare agli anni che precedettero la morte di Giunio Basso prefetto di Roma, avvenuta l'anno 351, o sia soli quattordici anni dopo Costantino: e il dimostra poi ad evidenza il frammento di sarcofago non posteriore all'anno 343, dove si vede espressa l'autopsia dei pastori, *τῶν ποιμένων αὐτοψία*, come l'appellano i Padri orientali surriferiti. Erano adunque in quella età già fissati i tipi e si dipingevano e scolpivano i fatti biblici. Possiamo anche riportare ai tempi di Costantino le pitture dei due Testamenti che si vedevano in una gran Basilica di Acaia, e da Epifanio monaco sono riferite a S. Andrea Apostolo (*Epiphanii opp.* pag. 71, ed. Dressel.): *κελεύσας γράψαι ἐν τοῖς τοίχοις τὴν παλαιὰν διαθήκην καὶ τὴν νέαν.* Risalgono poi sicuramente al Magno le pitture e sculture della chiesa di S. Irene in Costantinopoli, dove nell'anno 381, governando la Chiesa Papa Damaso, si accolse il secondo Concilio generale. Perocchè S. Stefano giuniore così rimprovera Basilio Tricaccabo (*Ap. Steph. diac. in vita,* ed. Monf. *Anal. gr. p.* pag. 82): *οὐχὶ ἐν ἱεροῖς ναοῖς αἱ ἅγιαι ἓξ σύνοδοι συνηθροίσθησαν ἥ τε πρώτη ἐν Νικαίᾳ ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἁγίας Σοφίας· ἡ δευτέρα ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἁγίας Εἰρήνης* cet.; *καὶ οὐχὶ ἐν αὐτοῖς τοῖς ναοῖς πᾶσιν ἡ εἰκονικὴ ἀνατύπωσις στηλογραφεῖτο; εἰπὲ ἐπίσκοπε.* L'*ingens hiatus* che Federico Spanhemio (*Misc. sacr. antiqq.* opp. vol. II, pag. 714) trova fra la pittura del Buon Pastore citata di Tertulliano e i tempi del Nisseno, dell'Asterio e dei Santi Girolamo, Ambrogio, Agostino, Paolino ecc. citati da Natale Alessandro (*Hist. Eccl. sacc.* VIII,

Diss. VI, art. 1, 2, 3) non esiste se non nella testa dei novatori.

Passo a ricordare le statue di Cristo e degli Angeli e dei Santi fatte per le chiese da Costantino in prima e poscia dagli altri suoi successori, sempre bene accolte dai Romani Pontefici e dalla Chiesa primitiva, memore del passo di S. Metodio Vescovo di Patara riferito di sopra, dal quale si deduce che le statue v'erano già prima di Costantino. Che diremo noi adunque del Lami (*Nov. lett. fior.* 1766, pag. 394), il quale scrive: « Ognuno sa purchè sia versato nella storia ecclesiastica che innanzi al settimo secolo non hanno mai i cristiani fatte sacre statue di tutto rilievo; di bassorilievo sì e di pittura, uso che si conserva anche oggi nella chiesa greca. » Il *Liber pontificalis* nel quale si raccontano le cose che sono per dire, precede di certo il settimo secolo, da poichè la sua prima edizione rimonta ai tempi di papa Simmaco, cioè alla prima parte del secolo sesto, e il Lami non ha fatti bene i conti. Nè vale che Federico Spanhemio tacci (*Opp.* tom. II, pag. 715) l'autore della vita di S. Silvestro come pseudo-Damaso, perchè basta esser certi che le cose ivi dette non siano inventate: ciò che neanche lo Spanhemio ha coraggio di dire, sebbene astutamente le dissimuli. Consta d'altronde che le statue d'oro e d'argento, dopo la capitolazione con Alarico nel 409, non v'erano più; e però per averne al secolo sesto una notizia e una descrizione, faceva d'uopo cercarla negli archivii della Chiesa romana, autentici e fedelissimi custodi di quei tesori.

Si legge adunque nei capi 9, 10 che Costantino fece tutta dorare la volta della Basilica Lateranense, e vi spese in tal doratura cinquecento libbre d'oro battuto: fece inoltre di puro argento il ciborio o *fastigium, tugurium,* dell'altare, del peso di duemila venticinque libbre, ornandone di statue le due fronti; quella che guardava la porta d'ingresso e l'altra che era volta all'absida o sia alla cattedra episcopale del Papa. Ei volle che sulla prima fronte si ponesse il Redentore sedente in trono, a cui i dodici Apostoli facessero omaggio delle loro corone, togliendone il concetto dall'Apocalisse.

Nella statua del Salvatore e nel trono impiegò cento venti libbre; in ciascuno Apostolo libbre novanta: la statura di tutte coteste statue non oltrepassava i cinque piedi. Sulla fronte opposta fece egualmente il Salvatore sedente in trono, ma lo pose in mezzo a quattro Angeli, due per parte, che portavano in mano croci in asta: i loro occhi erano di carbonchio proveniente da Alabanda (cf. Plin. *Hist. Nat.* XXXVII, 7, 25). Non è qui la prima volta che si nomina la croce in asta o sia un'asta desinente in croce: se ne avevano tante, quante erano le insegne militari, e Costantino medesimo si fece rappresentare con una tal croce. Nondimeno fa d'uopo notare che queste croci in asta non si debbono confondere colle croci la cui verticale inferiormente prolungata e la traversa si compongono di due strisce di legno o di metallo a superficie piana, quali si vedono sulle monete di Galla Placidia e di Eudocia. Le croci monogrammatiche prolungate e a superficie piana, hanno il primo esempio nel marmo del 355 posto al fanciullo Marciano (tav. 487, 24). Il mistico numero di sette lucerne collocate su le sette braccia del candelabro mosaico, fu conservato da Costantino che pose, avanti agli altari, sette candelabri di oricalco decorati di argento e di statuette rappresentanti i Profeti (*Vita Silvestri,* cap. 11): la loro altezza era di dieci piedi. Provvide anche la Basilica di lampadari ricchissimi, uno dei quali sospese per una catena d'oro alla volticina del ciborio che era dorata: questo, che chiamavasi faro, era pur esso di oro e a cinquanta braccia d'oro che, per essere da principio ornati di delfini ovvero in forma loro, ne ritenevano il nome Quattro faricantari rotondi e perciò detti corone, a cinque delfini ciascuno, pendevano ai quattro lati del ciborio medesimo e vi ardeva olio di nardo (ib. cap. 18). Tutte queste ricchezze perirono miseramente predate da Alarico nella invasione di Roma.

Accanto alla Basilica del Salvatore, Costantino edificò il Battistero che fu poi terminato ed abbellito da Papa Sisto III. Il Libro pontificale ci racconterà i pregevolissimi lavori di ornato e di culto fatti dall'Augusto. Egli pose nel mezzo del Battistero una vasca di porfido che abbellì di argento: in mezzo alla vasca sorgeva una colonna, egualmente di porfido, con in cima un vaso d'oro perchè vi ardesse il cereo nelle feste di Pasqua. Un agnello d'oro del peso di trenta libbre stante sul labbro della vasca vi versava dentro l'acqua: Gesù era alla sua destra e il Battista alla sinistra; questi additava il Salvatore, e le parole che egli doveva dire si leggevano incise in un volume spiegato che reggeva colla sinistra: *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi.* Ambedue le statue erano di argento e alte cinque piedi: il Libro pontificale avverte che la prima statua pesava libbre 170 e la seconda libbre 125. Fece inoltre sette cervi di argento che versavano acqua come l'agnello, ciascuno del peso di ottanta libbre, e li pose nella vasca. Tutte le quali statue furono egualmente preda dei barbari. Noi non abbiamo finora alcuna altra composizione dove l'agnello, figura simbolica di Cristo, si trovi accanto al figurato che è direttamente additato dal Battista; ma i Padri del sesto Sinodo ci diranno, e ce lo ripeterà Papa Adriano, che in alcune pitture si vedeva il Precursore in atto di mostrare a dito un agnello che però ivi era sostituito a Cristo.

Era antica tradizione che celebrando S. Silvestro nel giorno della dedicazione, si fosse fatta vedere al popolo romano l'imagine del Salvatore dipinta sulla parete della Basilica (Crescimbeni, *Stato della ch. Later. Ex Lection.* Roma 1723, pag. 163): *Imago Salvatoris depicta parietibus primum visibiliter omni populo romano apparuit.* Ai tempi di Papa Niccolò IV, anno 1290, attesta l'epigrafe posta nell'absida all'orlo del musaico, che di esso è autore il Papa Niccolò a riserva del volto del Salvatore che esisteva già e fu riposto nel nuovo musaico. *Sacrum vultum Salvatoris integrum reponi in loco ubi primo miraculose apparuit.* Per metter d'accordo queste due testimonianze, l'una delle quali dice che il volto apparve dipinto sulla parete, l'altra che era in musaico, si dovrà dire che la pittura miracolosa fu poscia imitata nel musaico, che Niccolò ci ha conservato quella parte di esso ov'era l'imagine del Salvatore riponendola al posto medesimo nel quale era l'antica pittura. Noi ne parleremo a suo luogo trattando del musaico di Papa Giovanni IV in S. Venanzio. Fin da ora però avverto che non si creda autore dell'antico musaico il Flavio Costanzo console ordinario, per mio avviso, del 414: così ha pensato il Ciampini; ma l'epigrafe che egli allega non è in musaico, ella fu scolpita *in throno*, come avverte il Panvini, cioè nell'absida, ovvero nel seggio episcopale.

Mentre Costantino costruiva ed ornava sì riccamente la Basilica del Salvatore, che perciò dal suo nome si appellò Costantiniana, il santo Papa Silvestro gli suggeriva di decorare con simili Basiliche le memorie, o sia, come li chiama il prete Caio, i trofei dei due Apostoli. Le due Basiliche sursero di fatto sui luoghi dei loro sepolcri; ed ecco il ragguaglio di alcuni lavori speciali che vi furono eseguiti d'ordine dell'Augusto. Egli ne dorò le volte con oro battuto; preparò due avelli di bronzo per le sacre reliquie dei due Principi degli Apostoli, e sospese sulle loro tombe croci d'oro del peso di centocinquanta libbre adornandone la confessione di colonne porfiretiche; e inoltre a quella di S. Pietro pose colonne, che dal Libro pontificale si chiamano vitinee, e vi si nota che se le fece a tal'uopo portare dalla Grecia. Sono esse lavorate a tortiglione ed hanno tralci di vite carichi d'uva scolpiti a bassorilievo nel cavo spirale corsi da puttini che vendemmiano. Maffeo Vegio vide e descrisse la croce che pendeva sul sepolcro di S. Pietro (*De reb. ant. memorabil. Basil. S. Petri*, cap. XI), notando che vi si leggeva scritto a niello: CONSTANTINVS AVG ET HELENA AVG. Il Libro pontificale (*In Silv.* cap. XVII) riferisce inoltre una parte di epigrafe non veduta dal Vegio: HANC DOMVM REGALI SIMILI FVLGORE CORVSCANS AVLA CIRCVMDAT. La quale non s'intende come si possa essere scritta sulla croce, e neanche come

si rannodi ai due nomi dei personaggi che fecero il dono. A correggere la prima incoerenza sarebbe necessario sostituire HOC SIGNVM QVOD alle parole HANC DOMVM, ovvero si dirà che il testo, come ora si legge nel Libro pontificale sia lacunoso: *Fecit crucem... in mensuram loci ubi scriptum est hoc: Constantinus Augustus et Helena Augusta hanc domum regali simili fulgore coruscans aula circumdat scriptum ex litteris puris nigellis in cruce.* Forse si leggeva una volta, e. g.: *Constantinus Augustus honori beati Petri Apostoli hanc domum condidit (quam) regali(s) simili fulgore coruscans aula circumdat. Scriptum (et) ex litteris puris nigellis in cruce (Constantinus Augustus et Helena Augusta).* Le epigrafi che si sogliono scolpire sulle croci pendule nei santuarii, narrano i nomi di coloro che hanno fatto il dono. (Vedine alcuni esempii presso Hübner, *Inscr. Hisp. christ.* pag. 50, 51).

Fra le molte e preziosissime suppellettili donate da Costantino, meritano di esser ricordati in prima i quattro candelabri di oricalco alti dieci piedi, e ciascuno del peso di trecento libbre, che vestì di argento e ornò di statuette dello stesso metallo, il cui soggetto erano gli Atti degli Apostoli (*Vita Silvestri*, cap. 18): *Fecit candelabra aurichalca numero IIII in pedibus denis argento conclusa cum sigillis argenteis actus apostolorum habentia pensantia singula libras ecc.* Le πράξεις, o *Actus* degli Apostoli, sono un racconto delle geste di S. Pietro e di S. Paolo, onde mi persuado che altri quattro candelabri colle geste di S. Paolo saranno stati messi nella Basilica di lui, leggendosi generalmente nel Libro pontificale che la Basilica di S. Paolo fu ornata come quella di S. Pietro. Tengasi però conto dell'argomento che vediamo trattato di sì buon'ora. Del resto i sarcofagi romani, che così sovente ci rappresentano le geste di S. Pietro, non trattano di S. Paolo, del quale solo rappresentano la missione evangelica affidatagli da Cristo e il taglio della testa ai navali.

È ancora memorabile la patena d'oro del peso di trenta libbre e decorata di margarite, di gemme verdi e del color di giacinto in numero di duecento quindici. Fece anche la torre colla colomba decorandole di pietre preziose e di margarite al modo medesimo (loc. cit.): *Patenam ex auro purissimo unam cum turre et cum columba ornatam gemmis prasinis et hyacinthinis quae sunt numero cum margaritis CCXV pensantem lib. XXX.*

E si noti esser questa la più antica testimonianza dell'uso invalso nella Chiesa di riporre il pane Eucaristico nella torre sormontata da una colomba. Cito volentieri il sarcofago romano (Tav. 370, 1) che ce ne ha dato un esempio bene interpretato dal Bottari alla tavola XIX, a cui sottoscrivo; e non approvo il Pelliccia (*Polit. Eccl.* lib. II, pag. 52; ed. Bassano, 1782), che vi vuol vedere una cisterella di uso domestico chiamata dagli antichi *armario.* Lasciato da parte il racconto di colui che scrisse la vita di S. Basilio come apocrifo (*Boll. Act.* iun. 14), non ci daremo però vinti al Pelliccia che cita S. Girolamo (*in* Ezech. cap. XL) per fargli dire che l'Eucaristia non si conservava tra noi nella torre, bensì nel pastoforio, perchè in quel tempo medesimo che il Santo Dottore Girolamo scriveva, Papa Innocenzo I donò al titolo di Vestina, dedicato ai SS. Gervasio Protasio e Vitale, una torre di argento colla patena e con una colomba dorata del peso di libbre trenta (*Lib. pont. in vita,* cap. IV): *Turrem argenteam unam cum patena et columba deaurata pensantem lib. XXX.* Al n. 45, lin. 16 della *Vita di S. Silvestro,* si nota un calice d'argento fatto da Costantino, che è ivi detto *anaglyphus,* e vuol dire che era intorno ornato probabilmente di sacre imagini a bassorilievo.

La quarta Basilica fu costruita da Costantino in onore di S. Lorenzo in Campo Verano. Ivi egli fece una scala che discendeva alla tomba ove giaceva il corpo del Santo Martire, e ornò il sepolcro con argentee imagini che ne esprimevano il martirio (loc. cit. c. 24): *Ante corpus B. Laurentii martyris argenteis clusam sigillis passionem ipsius.* Oggi si conoscono simili rappresentanze ritratte nelle medaglie di divozione e nelle pietre incise, donde

si può avere una giusta idea della composizione (vedi Tav. 480, 8). Il Santo è disteso nudo boccone sul letto di ferro rovente; ha dinanzi a sè il principe assiso, al quale ci sembra che parli avendo il capo levato e atteggiate le mani, mentre un carnefice sta ai piedi per riversarne il corpo. L'ombra di donna orante che è nel fondo non appartiene alla composizione.

Nel Libro pontificale, prezioso tesoro per gli Annali dell'arte, si legge che Costantino fabbricò una Basilica in onore di S. Agnese per dimanda della sua figlia Costantina (*Lib. pontific. in Silvestro*, c. 23): *Fecit Constantinus Augustus Basilicam S. Martyris Agnes ex rogatu Constantinae filiae suae.* Al qual testo non prestò fede il Mazocchi volendo che, in epoca tarda, si fosse introdotto nella vita di S. Silvestro (*In vetus Calend. Neapol.* pag. 741); ma è facile convincersi che non vi è interpolazione, mentre nel medesimo Libro pontificale se ne ha una conferma, leggendosi nella vita di S. Liberio (cap. IV) che questo Santo Pontefice, tornando dall'esilio, prese stanza fuori di Roma nell'abitazione contigua al Cemetero (sopra terra), o sia alla Basilica di S. Agnese fondata sulla tomba di lui presso Costanza Augusta, sorella germana di Costanzo: *Rediens autem habitavit in coemeterio beatae Agnes apud germanam Constantii Constantiam Augustam, quae fidelis erat Domino Iesu.* La Costanza che ottenne dal padre la costruzione della Basilica non fu mai Augusta: ed è però un equivoco non dovendosi confondere questa Costanza figlia con le due Costanze, l'una sorella di Costantino stata consorte di Licinio, e l'altra pur sorella germana di Costanzo II, la quale fu prima moglie di Annibaliano creato da Costantino re del Ponto e dell'Armenia, e poscia di Costanzo Gallo col titolo di Augusta. Delle quali due Auguste la prima essendo morta nel 330 è chiaro che non poteva accogliere Liberio; della seconda niuno ha mai saputo che venisse in Roma, nè che fosse pia e devota di Cristo a segno che si potesse dire di lei *quae fidelis erat Domino Iesu.* Le quali parole leggendosi anche nell'epigrafe posta sull'arco della Basilica di S. Agnese da Costantina dove è detta *Christo devota*, dimostrano che chi scrisse il testo riferito sapeva che costei aveva fabbricata la chiesa, e ignorava altra Costanza o Costantina sorella germana di Costanzo. Ma essa vi fu, quantunque non memorata dagli storici, che generalmente nominano i personaggi la cui vita entra nella storia dell'impero, come di fatti vi entra la Costanza moglie di Costanzo Gallo e la Elena altra figlia di Costantino, data per moglie all'apostata Giuliano. La Costantina, a cui prieghi concesse l'Augusto suo padre la fabbrica del sacro edifizio, visse santamente in perpetua verginità nelle stanze attinenti alla Basilica, ove anche meritò di accogliere ed ospitare il Papa Liberio.

A codesta santa donna si attribuisce un epigramma, che dicesi abbia fatto porre nell'absida della Basilica da lei dedicata. Noi l'abbiamo dai manoscritti, ma in essi non troviamo farsi menzione veruna di Costantino: e vi è chi pensa che ciò fosse perchè egli diè il permesso alla figlia, la quale poi impiegò in quella costruzione i suoi beni; ma par più verisimile che l'epigrafe, a nome della vergine Costantina, sia stata fatta da Papa Damaso il cui stile vi si riconosce apertamente. Se così non fosse non si sarebbe soppresso il nome di Costantino, lui vivo, essendo anzi la moda di attribuire agli Augusti ciò che permettevano si facesse. In alcuni codici di Prudenzio, dove l'epigrafe che è in acrostico si legge trascritta, questi versi vi sono accompagnati dalla nota: *Versus Constantiae Constantini filiae scripti in abside Basilicae quam condidit in honorem S. Agnetis* (Bosio, pag. 411). Io la riferirò come la trascrissi da un Codice della Biblioteca nazionale di Parigi (fondo di S. Germano n. 1309) riputato del secolo ottavo, dove le si leggono premesse queste parole (pag. 78): *Constantina itaque augusta cum esset prudentissima et vehementer litteris mundialibus erudita hos versiculos in dedicatione Basilicae dictavit et super archum qui Basilicam contenet iusset scribi ita ut capita versuum nomen eius scribant singulis litteris primis intentis quibus legitur* CONSTANTINA DO.

Segue indi l'epigrafe:

CONSTANTINA $\overline{\text{DM}}$ VENERANS XPOQVE DICATA
OMNIBVS IMPENSIS DEVOTA MENTE PARATIS
NOMINE DIVINO MVLTVMQVE $\overline{\text{XPO}}$ IVBANTE
SACRAVI TEMPLVM VICTRICIS VIRGINIS AGNES
TEMPLORVM QVOD VINCIT OPVS TERRENAQVE CVNCTA
AVREIQVE RVTILANS SVMMI FASTIGIA TECTI
NOMEN ENIM $\overline{\text{XPI}}$ CELEBRATVR SEDIBVS ISTIS
TARTAREA SOLVS POTVIT QVI VINCERE MORTEM
INVICTVSQVE CAELO SOLVS FERRE TRIVMPHVM
NOMEN ADDE REFERENS ET CORPVS ET OMNIA MEMBRA
A MORTIS TENEBRIS ET CAECA NOCTE LEVATA
DIGNVM IGITVR MVNVS MARTYR DEVOTAQVE $\overline{\text{XPO}}$
EX OPIBVS $\overline{\text{NIS}}$ PER SAECVLA LONGA TENEBIS
O FILEX VIRGO MEMORANDI NOMINIS AGNES

La qual lezione potrebbe essere corretta e interpretata in questo modo

Constantina Deum venerans Christoque dicata
Omnibus impensis devota mente paratis
Nomine divino multum Christoque iuvante
Sacravi templum victricis virginis Agnes
Templorum quod vincit opus terrenaque cuncta
Aurea quod rutilant summi fastigia tecti
Nomen enim Christi celebratur sedibus istis
Tartaream solus potuit qui vincere mortem
Invectus caelo, solus qui ferre triumphum
Nomen Adae referens et corpus et omnia membra
A mortis tenebris et caeca nocte levata
Dignum igitur munus martyr devotaque Christo
Ex opibus nostris per saecula longa tenebis
O felix virgo memorandi nominis Agne.

Accanto a questa insigne Basilica sorge tuttavia un edifizio rotondo, coperto di una cupola e cinto intorno di un portico. La sua origine rimonta a Costantino che il costruì perchè servisse di Battistero: *Fecit baptisterium in eodem loco*, scrive l'autore della vita di S. Silvestro Papa, e aggiunge che questo Papa vi battezzò Costanza, la sorella di Costantino, stata già moglie di Licinio; e vuol dire che la costruzione antecede il 330, cioè l'anno della morte di questa principessa. Di questa sua primitiva destinazione, oltre al testo allegato, posso addurre una prova di fatto. Il musaicista Kibel mi confidò in Ravenna che mentre operava un restauro in esso edifizio volendo vedere che cosa fosse una volta dove ora è l'altare, fece levare i gradini dell'altare che è nel centro, e affermò di avere scoperto ivi sotto uno scavo rotondo, lastricato e rivestito di marmo, come appunto sogliono essere i *fontes* dei battisteri. Questo Battistero fu poi convertito in Mausoleo della famiglia di Costantino, e con tal nome di fatti è ricordato da Ammiano Marcellino che narra esservi state sepolte le due sorelle di Costantina, Costanza ed Elena; l'una moglie di Gallo, l'altra dell'Apostata. La terza che vi ebbe sepoltura fu Costantina o Costanza, santa donna, che ebbe poi culto, onde anche oggi che è chiesa, si chiama di Santa Costanza. Sbaglia però Marcellino dove afferma che fossero stati qui sepolti gli antenati di Costantino, i quali altri non furono se non Costanzo Cloro nipote per madre di Crispo fratello di Claudio Gotico, i quali di certo non morirono in Roma nè vi furono sepolti.

Un Battistero sì ampio e presso la Basilica di S. Agnese mentre se ne era fabbricato già uno presso la Basilica patriarcale di S. Giovanni Laterano, sarebbe inesplicabile se il Libro pontificale non ci avesse rivelato esservi stata usanza che il Papa battezzasse a S. Agnese in giorno di Pasqua. Questa consuetudine durava tuttavia ed era in vigore l'anno 418 come si rileva dalla vita di S. Bonifazio Papa (cap III), ove si legge, che *Bonifacius sicut consuetudo erat celebravit baptismum Paschae in Basilica beatae martyris Agnae*, e si noti che non dice *in baptisterio Basilicae*, ma in Basilica; il che deve spiegarsi ricordando che l'antico Battistero Costantiniano era stato volto ad uso di mausoleo. Chi poi vuol sapere donde abbia avuta origine una consuetudine, a primo aspetto, sì nuova, basterà che rifletta essersi essa potuta introdurre per memoria di S. Pietro il quale, nella sua prima venuta in Roma, battezzava ivi presso nel luogo detto *ad Nymphas S. Petri*, o sia nel cimitero ostriano contiguo a quello di S. Agnese. Il Ciampini dopo il Fulvio, il Marliano, il Fauno topografi di Roma, tenne per la opinione allora diffusa, che il Battistero fosse una volta stato edifizio pagano e, secondo la fama che ne correva, tempio di Bacco.

Cercando donde possa avere avuto origine questa diceria, ci sarà facile indovinarla considerando il sarcofago di porfido, sul qual monumento non meno che sulla volta anulare a musaico, è espresso la vendemmia, la quale il volgo sa che era consecrata specialmente a Bacco. Però trovo che anche il sarcofago era creduto il sepolcro di Bacco, leggendo nel codice di Francesco d'Olanda, a pag. 27 *versa*, sotto il disegno di esso le parole. *sepulcrum Bacchi ex lapide numidico:* del tempio, a pagina 22 ove se ne dà la prospettiva è scritto: *sic Romae vetustissimum templum Bacchi extra muros;* e alla pagina dove si ritrae a colori una parte della volta, si legge di sotto in maiuscolo DE · TESTVDINE · TEMPLI · BACCHI · OPVS · MVSIWM ◊.

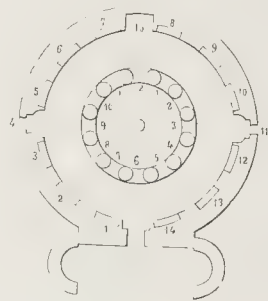
Ma ora non v'è chi non sappia che tutto l'edifizio è fabbricato di pianta, specialmente dopo che se ne è studiata la costruzione e i materiali che vi furono adoperati: ma quanto alla sua destinazione primitiva deve parer certo, per l'esperienza fattane dal Kibel e sostenuta dalla tradizione del citato Libro pontificale, che essendo stato costruito per battistero, fu poscia adoperato per mausoleo della famiglia imperiale di Costantino. Dalle quali premesse consegue, che essendo l'edifizio ordinato e fatto eseguire da Costantino, i musaici della volta anulare non che il gran musaico della cupola siano ancor essi opera di artefici cristiani, e però che in essi noi dobbiamo riconoscere i più antichi musaici cristiani superstiti che si abbiano nei sacri edifizii sopra terra. Noi ne sapremmo certamente di più se Eusebio o alcun altro dopo di lui, ci avesse lasciata una qualche descrizione di quei che certamente furono fatti per le Basiliche di oriente, e se nel Libro pontificale, oltre ai mobili preziosi e alla ricchissima suppellettile di che l'Augusto decorò le Basiliche romane, si fosse narrato anche dei musaici che devono essere stati di certo fatti eseguire, se il Battistero ne fu rivestito.

Dal considerare la gran composizione della Chiesa stabilita da Cristo in persona dei due Apostoli Pietro e Paolo, talmente ridotta da poter tutta entrare in un fondo di tazza, argomentai nei Vetri dipinti in oro graffito, che doveva essere copia del musaico messo nell'abside della Basilica Vaticana; e però non da altri che da Costantino, stante che quel vetro non è sicuramente posteriore all'epoca Costantiniana. Che se è così, noi possiamo formarci un'idea dei grandi soggetti eseguiti a quel tempo in musaico, e dell'ampio svolgimento che in tempi sì felici ebbe il simbolismo e la maniera di rappresentarlo coll'arte. Cristo è ivi sulla mistica pietra, dal cui fianco sgorgano copiosi di acqua sette ruscelli. Trattasi d'instituir Pietro depositario della legge evangelica e di affidarne agli Apostoli, in persona specialmente di Paolo, la predicazione. Ciascuno dei due Apostoli è caratterizzato dalla propria insegna: a Pietro si è data la croce divenuta vessillo del nuovo regno stabilito da Cristo; a Paolo la fenice, cioè il simbolo della risurrezione, fondamento della fede e per conseguenza della sua evangelica predicazione, affermando egli a tutta ragione che vana sarebbe la fede se Cristo non fosse risorto. L'acqua simbolica del Giordano che esce dalla rupe significando la grazia del battesimo, non è meraviglia che ora si divida in sette ruscelli ora in quattro, e talvolta anche in tre, come in una lastra di marmo cimiteriale ancor essa di questo secolo quarto. La grazia si riceve nel battesimo coi sette doni dello Spirito Santo; si comunica per mezzo della predicazione compendiata nei quattro Evangelisti, la cui somma è nella confessione della rivelata unità e trinità di Dio, nella quale è inchiuso il mistero della redenzione. Ciò che si è espresso per mezzo di persone si vede nel piano inferiore avvenire, ma per mezzo di agnelli. Il grande agnello è Cristo che sta sulla roccia, e agnelli sono i fedeli coi loro Apostoli che vengono da destra e da sinistra simboleggiando le due chiese, Gerusalemme e Betlemme già fondate e diffuse.

A questa grandiosa composizione e di così splendido significato, avrà presa parte, non v'è dubbio, il Papa; anzi non si andrebbe lungi dal vero opinando che egli la inspirasse. Essa contiene in sè

il primato di Pietro al quale si applica, come a personaggio figurato, l'avvenimento profetico della legge data sul Sinai al legislatore Ebreo, che ne fu perciò il tipo. Alle chiavi, simbolo di potestà e di dominio, è sostituita la croce che è lo scettro e l'insegna del nuovo regno di Cristo.

Vediamo i soggetti scelti pel Battistero. Il musaico anulare che tuttora esiste è diviso in dodici compartimenti, dei quali undici soltanto sono decorati di musaico con sei composizioni, delle quali, a riserva di una, le altre cinque si ripetono. L'oggetto che può aver avuto Costantino decorando di musaici i sacri edifizii, è quel medesimo che gli fece adoperare le pitture e i metalli preziosi; una religiosa venerazione al luogo santo. La Chiesa poi gli consigliava la scelta, cioè il rimuovere quei soggetti che, in luogo di ornare, potevano nuocere al culto e alla devozione dei fedeli. Tuttociò noi l'intendiamo assai bene, nè può essere altrimenti. Furono quindi scelti i disegni in quei tempi assai in moda per le nobili case, che imitavano i tappeti e di cui si abbellivano i pavimenti, le pareti e persino le volte. Essi consistono in disegni geometrici, nei campi od aree dei quali ponevansi fiori, uccelli, animali quadrupedi, pesci, busti imaginarii d'uomini, eroti ed erotidi, amori e psichi, con fiori, con simboli nelle mani, e in graziose e svariate movenze quasi danzanti: sui pavimenti poi si rappresentavano anche avanzi di cena come caduti dalla mensa, vasi rovesciati, corni di caccia e rami di alberi e di piante sparsi a caso.

A tal che a quei musaici si dava il nome di ἀσάρωτοι, o sia pavimenti non spazzati, intorno ai quali vedi Plinio XXXVI, 60, 25, e dopo altri il P. G. P. Secchi (*Mus. Antoniniano,* pag. 25). Di questi soggetti sono i compartimenti della volta anulare, ai quali se si vede aggiunto un bellissimo quadro figurante la vendemmia col busto in mezzo di donna circondata intorno da tralci che la personifica, ciò è ben d'accordo coll'urna di porfido che pur porta effigiata una vendemmia fatta da eroti alati, e vi si vedono aggiunti un agnello e un pavone. La vendemmia è anche figurata più volte negli arcosolii e nei cubicoli; si è inoltre trovata così dipinta la volta della scala che discende al cimitero di Domitilla. Nè qui è il luogo di mostrare quali e quanto bei sensi mistici sapevansi allora dai fedeli, che leggevano così sovente nelle sacre carte nominata la vigna e la vendemmia nell'allegorico significato di Chiesa e di martirio. Noi vedremo in seguito che soggetti, simili a quei che sono espressi nei nostri compartimenti, decorarono per lunga età gli edifizii sacri e le tombe dei fedeli. Il giudizioso Pompeo Ugone studiò molto i musaici di questo monumento, e ne fece anche una descrizione in un manoscritto rivelatoci testè dalla solerzia del sig. Müntz, dal quale noi apprendiamo cose nuove e ne faremo tesoro per questi Annali. A ben intendere i luoghi ove egli vide i musaici ancora superstiti, porremo qui una pianta dell'edifizio.

Il muro del peristilio ha quattordici nicchie, sette per parte, e una decimaquinta di fronte alla porta d'ingresso, che è propriamente un'abside quadrata la quale termina sul pavimento: le altre invece sono vere nicchie perchè si addentrano nella parete quattro palmi sopra il pavimento. Nota l'Ugone che di queste nicchie solo due erano arcuate, ancora più grandi la quarta e la duodecima (nostra undecima) mentre le altre erano quadrate, o sia con arco in piano. Sotto l'abside si vedeva il sarcofago di porfido, ora nel Museo Vaticano (Tav. 305).

L'Ugone attesta che tutte le nicchie ebbero una volta il proprio musaico, che in alcune soltanto si conservava. Scriveva egli il 1° ottobre del 1594, che in queste erano alcune tessere nere o verdi sparse sul fondo bianco, e intorno all' arco un serto di rami e nastri simile a quella zona che si vedeva intorno al musaico della cupola. La quarta nicchia a sinistra (n. 4) ove oggi è aperta la porta di uscita, rappresentava come oggi il Salvatore sedente fra le palme sopra un globo in atto di dare un volume all'Apostolo Giovanni (Tav. 207, 2). Ma l'Ugone scambiò Cristo coll'Apostolo, che fece vecchio e barbato e scrisse che stava porgendo un libro a Cristo o che gli toccava la mano. La nicchia di rincontro a questa dodicesima, aveva ancor essa (n. 11, v. Tav. 207, 1) il proprio musaico figurato. Vi si vedevano in parte tre figure, Cristo, Paolo e Pietro, del quale dice che il capo era perduto: un brano di volume pendeva obliquo da questa parte, senza che si potesse dire se fosse tenuto da Cristo o da Pietro, con queste lettere:

CLINVS
GEM DAE ☧.

Fu qui omesso dall'Ugone « l'agnello cinto di diadema con certe pecorelle sotto, il quale sta dinanzi alla città di Gerusalemme », ma ve l'aggiunse di poi due giorni dopo in appendice (vedi la *Revue*, p. 367). Qui il dotto Müntz ricorda, a pagina 359, ciò che scrissi già nei Vetri, pag. 31, e a pag. 239 degli *Hagioglypta*, avervi io vedute le vestigia del G dove il restauro ha PACEM, e però sostenni che in prima vi si doveva leggere LEGEM; lo che ora ci si conferma dal GEM lettovi dall'Ugone. Questi due musaici sono stati fatti o rifatti interamente in epoca tarda; perocchè nella composizione non vi è vestigio veruno di stile che appelli all'altra epoca. Passa indi l'Ugone a descrivere il musaico dell' abside, ed ecco che cosa vi ebbe veduto. Le figure erano in parte cadute, e quelle che rimanevano non erano chiare per nulla, *vis apparent*. In mezzo e ai lati alcuni sedevano a quel modo incirca che nel musaico di S. Pudenziana; e gli parve indubitato che fosse il Signore, ma si proponeva di tornarvi colle fiaccole accese per veder meglio nel luogo oscuro. Sopra queste figure assise si levavano dei candelabri quasi a modo di ornati contesti di frondi; negli angoli si vedevano due donne vestite di bianco, stanti in piedi, una per parte. Il sig. Müntz cita qui con lode il sig. Lefort che disse essere le due Chiese quelle due donne credute Prassede e Pudenziana nel musaico di S. Pudenziana (*Rev. Archéol.* 1874, pagg. 96-100). Io l'ignorava, ma godo che ci siamo così bene incontrati a dare la medesima interpretazione (Vedi la Tav. 208, pag. 15). È assai verosimile che anche questo musaico appartenga all'epoca Costantiniana.

Passiamo al gran musaico della cupola al di sopra delle dodici finestre che vi si vedevano aperte intorno. L'Ugone dice che il musaico posto negl'intervalli delle finestre era perito, e comincia la descrizione della cupola dal fiume che correva a piè della composizione. Noi, più fortunati di lui, possiamo supplire a questo difetto coll' aiuto del disegno di Francesco d'Olanda, il quale ci rappresenta un architrave sorretto da colonne d' ordine gionico, la cui parete di fondo è compartita a specchi di marmo colorato. Dodici erano gli archi e dodici le composizioni del primo piano tra le costole della volta lavorata a magnifici grotteschi: le composizioni del piano superiore chiudevansi in altrettante cornici rettangole. Queste costole a grottesco che servivano anche a dividere il campo e l'area, posavano sopra scogli in mezzo alle acque del mare che vi si vedeva animatissimo di genietti alati intenti alla pesca e a varii sollazzi con le oche e coi cigni che scorrevano a nuoto. Bellissimo e di classica invenzione si è certamente quel pochino che ce ne ha conservato il d'Olanda.

La descrizione dell'Ugone comincia dalla composizione che cade sull'arco III, che è quello, a quanto pare, dell'altar maggiore (n. 12). L'Ugone il chiama semplicemente altare, ma trattandosi della volta si capisce che non può aver voluto indicare se non l'altare che stava davanti all'abside (n. 15). Ivi

adunque erano nella barchetta due uomini che ei dice vestiti di abito sacro, e vorrà forse intendere della tunica e del pallio, che sogliono avere indosso i personaggi biblici: due di essi sedevano in prora, uno in poppa e vogava. Nel resto vi si vedevano nelle acque putti alati in varii giuochi come nella pittura del d'Olanda.

Sopra il primo arco (n. 1) vide l'Ugone un altare, e sopra di esso un toro fra le fiamme accese dal fuoco celeste. A sinistra (che per l'Ugone è la destra) v'era un sacerdote o profeta, e dietro di lui un tempio: a destra un popolo. Egli crede che si tratti del racconto di Elia registrato nel libro III Reg. capo 18. Uno schizzo del quadro qui descritto dall'Ugone si trova in altro codice della Biblioteca dell'Escuriale, dopo tre fogli, e credo utile il darlo qui inciso. L'autore è portoghese; nella qual lingua ha scritto a piè di pagina: *tutto mushicho in snta ghostanza*. Io ne ho preso un lucido che qui sottopongo.

Nell'arco secondo (n. 2) due uomini, dice l'Ugone, tengono un personaggio vestito all'apostolica coi sandali ai piedi che sembra esser legato ad una colonna; questi ha dietro di sè un altro personaggio cinto il capo di nimbo.

Il terzo quadro corrispondente al terzo arco (n. 3) ha un uomo grave che sembra uscir fuori da una porta di casa: veste egli abito da eremita ed è preceduto da un uomo che sembra recare un fascio di legna. Nello schizzo questo quadro è posto, per mancanza di spazio, in un piano superiore.

I seguenti tre quadri (nn. 4, 5, 6) erano caduti del tutto, ma in cima del quarto quadro rimaneva incrostato il monogramma ☧, *vario*

lapide (Vedi il testo latino nella citata *Rev. Archéol.* pag. 366).

Il settimo esisteva in parte (n. 7) e vi si vedeva, dice l'Ugone, un uomo sedente in atto di prendere dalla mano di altro uomo un libro o uno scritto.

Qual sia l'abito che l'Ugone dice eremitico, si comprende dalla descrizione del quadro ottavo, che nel disegno del d'Olanda dato nella nostra Tavola 204, è inciso nel primo luogo a sinistra. Costui ha in mano un pesce bellissimo, e gli si vede dietro un altro uomo che gli è compagno, il cui volto è perduto. Pensa l'Ugone che questo quadro possa esprimere Tobia.

Nell'area che sta sopra il nono arco (n. 9), vide l'Ugone colui che siede in soglio in veste bianca accanto ad una bella torre o tempio: gli stanno davanti due persone che gli porgono una carta o un libretto.

Segue l'arco decimo (n. 10), e ivi è la gravissima matrona in veste d'oro a doppia striscia di colore lionato, col capo e il petto coperto dal velo. Questa protende la destra aperta tenendo nella sinistra un libro aperto. Dopo di lei, cioè alle sue spalle e non *ante* come crede l'Ugone, siede un giovane in alto seggio avente alle spalle un edifizio; ed è atteggiato come chi aringa. Innanzi alla porta dell'edifizio appaiono un giovane con due uomini, e sembra che insieme fuggano dal cospetto della donna. Questi all'Ugone parvero vecchi; e però s'inchinerebbe a credere essere la storia di Daniele, di Susanna e dei Seniori.

Nell'area soprapposta all'arco undecimo (n. 11), poco potè discernere l'Ugone, ma gli parve di vedervi un campo di spighe e alcuni che in quel campo mietessero.

Nell'ultima area, che è la duodecima (n. 12), parve in prima all'Ugone di vedere Mosè che battesse colla verga la pietra e ne cavasse acqua, e che vi fossero innanzi a lui altri tre in atto di venire avanti: poscia tornatovi tre giorni dopo, dubitò del Mosè, e gli parve meglio il dire non vedersi bene chi fosse; ma nondimeno, per la lettera T dipinta nel lembo della veste, affermò altra figura non poter essere che cristiana.

Nella costola grottesca del secondo piano v'era, secondo il disegno tratto dalla Biblioteca di S. Marco di Venezia e pubblicato dal sig. Müntz, un gruppo di tre figure (*Revue* cit. pl. XI) immediatamente sopra i delfini che fanno da volta all'area inferiore: le due figure laterali erano vittoriette atteggiate a sostenere i quadri di cotesto secondo piano. Il disegno del d'Olanda ci dà invece la sola parte inferiore della figura di mezzo. Questa porzione di ornato non è d'invenzione del Bartoli, come lo sono di certo le imagini dei quadri e la forma che egli loro dà non quadrata ma di doppia altezza. Esistevano adunque in Roma disegni dell'ornato dai quali trasse profitto il Bartoli, e di buon grado il concedo: le tre figure del codice della Marciana in Venezia sono anche visibili nello schizzo nostro. Ma quanto alle rappresentanze, egli è certo che l'Ugone da prima non potè rilevarne e descriverne alcuna: tornatovi tre giorni dopo e consideratele meglio, arrivò ad intendere che vi era in parte un Cristo che parla, dic'egli, con un non so chi, ed ha diadema in testa. Un bozzo di questo quadro si trova nel nostro schizzo che sembra anche in ciò conforme al cenno datoci dall'Ugone.

Sarebbe troppo ardua impresa l'andar dietro alle descrizioni accennate dall'Ugone per interpretare, con verosimiglianza, i soggetti così imperfettamente descritti.

Alle quattro scene cotanto abilmente intese e ritratte da Francesco d'Olanda, duole il dirlo, noi non possiamo fare alcuna valevole aggiunta. Del resto la dimostrazione che sorge, secondo l'interpretazione da noi data, dagli argomenti trattati in esse, sembra trovare una conferma in ciò appunto,

che le scene descritte dall'Ugone non sono di quelle volgari che niun uomo discreto vorrebbe credere ignorate dal dotto e diligente scrittore. Niente v'è che rivela i tipi delle pitture cimiteriali e dei sarcofagi relativi ai due Testamenti. La stessa scena del sacrifizio che sopra tutte pare la meglio intesa e descritta, non è una del cerchio o ciclo biblico che siasi mai figurata. Forza è dunque che siasi qui dato luogo invece a scene paraboliche, quali sono quelle che abbiam dimostrato essersi tratte dalle allegorie delle sacre carte. Quanto al satiro itifallico, alle baccanti, al volo d'Icaro e ad altri argomenti pagani, era già da me dimostrato che furono invenzione del Bartoli, ma la nuova scoperta fatta dal sig. Müntz dal manoscritto di Pompeo Ugonio, ne ha data la più valevole conferma.

Venendo a descrivere i soggetti serbatici dal disegno del d'Olanda, comincerò da quello espresso in primo luogo a destra. Ivi si vede un personaggio di aria giovanile che siede in mezzo del campo, avendo a destra un giovane in tunica che reca a lui l'offerta di un agnello: a sinistra un giovane simile con nelle mani un oggetto da offrire, che fu creduto uno strumento a corda e così espresso dal Bartoli e dato in luce dal Ciampini. Poscia considerando qualcuno che il violino e l'arco (tale era lo strumento predetto) non fu conosciuto dagli antichi, si cancellò sul rame senza che si sapesse che cosa vi si dovesse sostituire. A me è sembrato che questa persona fosse Caino, e però che dovesse avere nelle mani il fascio di spighe da offrire. Fuori di questa ipotesi non saprei come spiegare la rappresentanza, che così bene si adatta al soggetto proposto. Pare del resto che il mazzo di spighe dovesse essere stato veduto anche dall'Ugone il quale per ciò poteva scrivere quello che scrisse, cioè la persona essergli paruta un mietitore.

Da questo primo quadro passiamo al seguente, ancor esso biblico; e quantunque nuovo ed arduo a primo aspetto, non manca tuttavia di analoghi confronti con le pitture cimiteriali e coi musaici.

Nel mezzo della scena si vede un alto suggesto a cui si ascende per alquanti gradini, appoggiato ad una fabbrica simile ad un portico. Sul ripiano del suggesto è posta una cattedra nella quale siede un personaggio in atto di aringare. A piè dei gradini verso la sinistra, stassi una donna velata con in mano un libro spiegato e volto dinanzi allo spettatore: essa ancora parla, ma non v'è chi l'ascolti perchè si vedono a destra tre giovani che assai bene d'accordo fra loro le hanno volte le spalle e se ne allontanano. L'uomo seduto in cattedra sopra alto suggesto, non è nuovo fra le pitture, come può vedersi nel cimitero di S. Ermete; e neanche la donna velata con libro aperto si può dire che si mostri la prima volta: noi ne abbiamo un riscontro nella chiesa di S. Sabina. Risovveniamoci che alla rivelazione del mistero Eucaristico voltarono le spalle molti uditori che si dicevano discepoli di Cristo (Ioh. VI, 67): *Ex hoc multi discipulorum eius abierunt retro, et iam non cum illo ambulabant.* Or non ci sarà malagevole interpretare in simil guisa il nostro quadro. Là sulla cattedra è il predicatore apostolico; a piè del suggesto v'è la Chiesa che mostra quella dottrina nell'Evangelo, che non è ricevuta nè accolta da coloro i quali se ne partono con manifesto disprezzo. Dopo segue un terzo quadro in cui a me sembra che sia espressa la buona accoglienza della predicazione. Nel campo è una casa la quale sembra addossata ad un portico; davanti a questa casa v'è una donna assisa che parla ad alcuni giovani di fresco giunti che l'ascoltano di buona voglia. La donna è la Sapienza, la quale, come si legge nei Proverbii (VIII, 3): *Iuxta portas civitatis in ipsis foribus loquitur* (ib. 34). *Beatus homo qui audit me et qui vigilat ad fores meas quotidie et observat ad postes ostii mei.* E nella Sapienza (VI, 15): *Qui de luce vigilaverit ad illam, non laborabit: assidentem enim illam foribus suis inveniet.* Possiamo anche dire che la Chiesa prenda qui il posto della Sapienza, che è Cristo. Erma vide la Chiesa che sedendo aveva in mano un volume (Pastor, I, 2). I giovani che stanno a lei davanti e l'ascoltano, sono i discepoli. Era costume presso gli antichi che

i discepoli andassero alla casa dei loro maestri, e ciò dicevasi *φοιτᾶν ἐπὶ τὰς θύρας τοῦ σοφοῦ* (cf. Iacobs e Welcker *ad* Philostr. *sen.* lib. I, 3, pag. 8).

Dietro ciò la quarta scena agevolmente si potrà interpretare, richiamando alla mente il notissimo simbolo del pane nella cesta e del pesce. Perocchè ancor qui è la cesta di pane, sebbene sia piaciuto all'artista di avvivare la composizione introducendo due persone, l'una delle quali porta la cesta in capo, l'altra ammira il grosso pesce che ha nelle mani.

(Dall'anno 326 al 337.)

DAL RITROVAMENTO DELLA CROCE
FINO ALLA MORTE DI COSTANTINO

Che l'invenzione del legno della santa Croce abbia infuso per tutto il mondo cristiano novello fervore al culto del prezioso trofeo di salute e della teandrica imagine manufatta di Colui che espiò il peccato su di esso, non è cosa da porsi in dubbio. Ma noi avremmo voluto sapere da Eusebio alcun che delle sculture e delle pitture che Costantino avrà di certo poste nel celebratissimo tempio che fabbricò sul sepolcro, o sia sul luogo della resurrezione che perciò chiamò Anastasi. Lo storico di Cesarea ci parla veramente dei miracoli che in essa chiesa si operavano (*in* Ps. 87, v. 15), dei molti e ricchi doni che fece a questa chiesa e alle tante altre di che abbellì le città di Asia, Tiro, Antiochia, Nicomedia, Eliopoli, Gerusalemme. Lo stesso Eusebio confessa di aver veduto coi proprii occhi migliaia di cimelii in oro puro consecrati nelle chiese a gloria di Cristo (Eus. *in* Ps. 71, v. 15): *καὶ δὲ αὐτοῖς ὀφθαλμοῖς ὁρῶμεν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις Χριστοῦ μυρία κειμήλια ἀπὸ χρυσίου καθαροῦ εἰς αὐτοῦ τε τιμὴν ἀφιερούμενα*; e nella Vita di Costantino (lib. III, cap. 40) attesta, essergli impossibile il noverare ivi quale e quanta suppellettile in oro, in argento, in gemme, avesse l'Augusto donata alla predetta chiesa della Resurrezione: *ἐκόσμει δ' αὐτὸν ἀδιηγήτοις κάλλεσι πλείστων ὅσων ἀνατημάτων χρυσοῦ καὶ ἀργύρου καὶ λίθων πολυτελῶν ἐν διαλλαττούσαις ὕλαις ὧν τὴν κατὰ μέρος ἐπισκευὴν φιλοτέχνως εἰργασμένην μήκετι τε καὶ πλήθει καὶ ποικιλίαις οὐ σχόλη νῦν ἐπεξιέναι τῷ λόγῳ.* Però non è mai che ci dica anche una parola dei soggetti sacri che Costantino, in tanti donativi, dovea di certo avere fatti eseguire; il che noi a ragione deduciamo da quanto ci narrano per l'occidente i nostri scrittori, e per l'oriente, da ciò che narrano i Padri del Sinodo Orientale citati di sopra: i quali scrivendo del culto delle imagini, non possono voler parlare che dei soggetti biblici trattati in oriente come presso di noi.

Si può anche arguire da quel pochissimo che Eusebio ne accenna, quando ci vuol mostrare la pietà dell'Augusto nell'ornare di sacre imagini il palazzo e le piazze della novella Roma. Imperocchè nella più alta sala del palazzo imperiale pose nel compartimento di mezzo della soffitta, lavorata a cassettoni, una croce fatta di oro e di gemme preziose (*De Vita Const.* III, cap. 49): *τὸ τοῦ σωτηρίου πάθους σύμβολον ἐκ ποικίλων συγκείμενον καὶ πολυτελῶν λίθων ἐν χρυσῷ πολλῷ κατειργασμένων*: e sulle fontane delle piazze di Costantinopoli fece in bronzo dorato il Buon Pastore e Daniele ai leoni (*ib.*): *τὰ τοῦ καλοῦ Ποιμένος σύμβολα... τόν (τοῦ?) δε Δανιὴλ σὺν αὐτοῖς λέουσιν ἐν χαλκῷ πεπλασμένα χρυσοῦ τε πετάλοις ἐκλάμποντα.* Del Buon Pastore oggi abbiamo probabilmente una copia in marmo trovata in Costantinopoli, e del Daniele possiamo credere che fu rappresentato qual egli ce lo ha descritto nel suo discorso *Ad sanctum coetum,* cap. 17, colle braccia elevate al cielo e i leoni prostati ai suoi piedi quasi per baciarli. Sappiamo ancora che Costantino, nella novella sua metropoli, si fece rappresentare con la madre sua Elena avendo in mezzo la croce, e che pose questo gruppo nella piazza detta del miglio d'oro.

La Costanza Augusta che dimandava al predetto Eusebio un'imagine di Cristo per renderle culto, è verosimilmente la sorella di Costantino data per moglie a Licinio; la quale dopo la morte di costui e del figlio, visse fino al 329 o al 330 favorendo

Ario e gli Ariani, se non fu del tutto ancor essa settatrice di quella eresia (TILLEMONT, *His. des imp.* t. IV, p. 69). Eusebio che le rispose in senso ariano, ne dà una prova novella: ei non avrebbe osato tanto se non ne avesse ben conosciute le tendenze. « Voi, dic'egli, mi dimandate che vi faccia dipingere una non so qual'imagine di Cristo e ve la mandi. Io ignoro donde vi è venuta questa voglia di farvi dipingere l'imagine del Salvator nostro. Volete voi l'imagine vera e immutabile che porti naturalmente i caratteri suoi, ovvero quella imagine di servo che assunse per noi? Essendo adunque state due le forme di lui, non penso che cerchiate la forma di Dio, sapendo voi che non la conosce nessuno se non il Padre (1): ma quanto alla forma di servo che ritenne, non è possibile che i morti colori l'esprimano, mentre i suoi discepoli non poterono sostenere quella che assunse sul Tabor e caddero prostesi in terra. E però molto meno si può ritrarre quella che, dopo morte, in cielo si è trasmutata in luce inaccessibile ed è assorta (dic'egli come ariano) dal Dio Verbo. Resterebbe dunque che voi dimandaste l'imagine mortale; ma non sapete voi che a noi non conviene, stante il comando di Dio che vieta fare imagini di quanto è in cielo e in terra? » Qui narra della donna che aveva seco le imagini di Cristo e di Paolo Apostolo, che egli finge fossero di due filosofi, e afferma di avergliele tolte di mano e serbatele presso di sè, perchè noi, dice, non siamo pagani idolatri, nè Simoniani, nè Manichei da venerare, com'essi, le imagini dei nostri capi! La lettera di cui ho dato un breve sunto è tale, che molti han creduto non fosse di Eusebio: ma pare che costoro non abbiano saputo di lui ciò che avrebbero dovuto sapere (Veggansi per tutta prova la *Collectio graecor. PP.* del MONTFAUCON, I *praelim.* cap. VI, e la pagina XXVII: cf. gli *Antirrh.* di NICEFORO c. EUSEBIUM editi dal Card. PITRA, l'*Apologetico minore* del medesimo, paragrafo II, e le *Eclogae propheticae*). Ai sofismi di Eusebio, Costanza avrebbe dovuto rispondere che altro non dimandava se non l'imagine di Cristo quando si trovava fra noi e conversava in terra.

COSTANTE E COSTANZO; L'A e l'Ω.

Le simboliche lettere A Ω furono in prima adoperate sole a significare il Verbo incarnato. Si vedono così insieme unite in un frammento di sarcofago del museo di Napoli (Tav. 401, 5) e sopra un marmo di Cherchel, l'antica *Caesarea* della Mauritania (RENIER, *Inscr. de l'Algèrie*, 4025). La spiegazione ne è data da Cristo medesimo, il quale disse di essere A Ω, o sia principio e fine, primo ed ultimo: *ἀρχὴ* e *τέλος*, *πρῶτος* ed *ἔσχατος* (APOC. XXI, 6): *ἐγὼ τὸ ἄλφα καὶ τὸ ω, ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος*. (XXII, 13): *ἐγὼ τὸ ἄλφα καὶ τὸ ω, ὁ πρῶτος καὶ ὁ ἔσχατος, ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος*. Essendo queste due lettere perciò un sinonimo di Cristo, piacque talvolta di apporle al Buon Pastore che vi si vede scolpito in mezzo su di una gemma (Tav. 477, 3); tal'altra, in vece del Buon Pastore, vi si vede un albero che pare di olivo, ma che allegorizza l'albero di vita, il legno della croce, come in un marmo cimiteriale di una tale Rufina (DE ROSSI, *Roma sott.* tom. II, pag. 323). Finalmente nel posto di mezzo vi figura il monogramma ☧, un cui primo esempio di epoca certa ci è dato dall'epigrafe cimiteriale romana del 340 insignita del consolato di Acindino e Procolo (*Bull. di arch. cristiana*; 1868, pag. 13). Colla quale epoca si accorda il medaglione d'argento del Museo di Vienna battuto da Costante Augusto in Roma non prima del 340, o sia della vittoria riportata sui Franchi. Quivi (Tav. 481, 34) il monogramma ☧ è in alto sopra quattro insegne militari, ma l'A e l'Ω vi sono scolpite separatamente sopra il sipparo delle due più vicine. Si

(1) Paragona il luogo della Storia Ecclesiastica dello stesso Eusebio (lib. I, cap. 2), ove si leggono le stesse dottrine, alle quali perchè contengono la occulta teoria ariana della eterna generazione del Verbo che dicevano creato da Dio Padre e però posteriore ed inferiore, l'antico annotatore appose nel codice Mazarinèo la nota φ, cioè *φροντιστέον*, *cavendum*.

sono stabiliti due canoni epigrafici relativi alle lastre cimiteriali di Roma: il primo è che, dopo il terzo secolo, neanche una epigrafe cimiteriale reca i tre nomi (De Rossi, *Inscr. christ.* I, praef. p. CXII), e che gli epitaffi col nome e cognome anteriori al 312 sono appena ventitrè (ib. pag. CXII, CXIII). Se le iscrizioni cimiteriali romane dovessero servirci di legge per tutto il mondo cristiano, noi dovremmo dire che l'epitaffio di Canosa posto al neofito Q. Peticio Habentio dal Padre Q. Peticio Navigio, in cima del quale si vede scolpito A ☧ ω, precede di molto il 340: e pei due nomi potremmo inferirlo ancora vedendo in cima dell'epitaffio di Valeria Rode (vol. I, p. 169) le lettere A D ☧ M ω, e in fine il monogramma ☧. Ma chiunque ha seguita la nostra discussione nella Numismatica Costantiniana riguardante l'uso della croce nei primi decennii del secol quarto, ha potuto indi dedurre che le leggi ricavate dai cimiteri di Roma non si debbono far comuni alla universalità dei fedeli nel mondo romano; e però dicasi ancor qui che, fuori dei cimiteri romani, il costume antico dei due e dei tre nomi si è serbato qua e colà presso le famiglie cristiane più a lungo che non a Roma, almeno per tutta la prima metà del secolo quarto.

Ci conviene ora esaminare una questione agitata nel secolo scorso intorno al valore dommatico del gruppo A☧ω: perocchè gli ariani, scrive l'Allegranza (*Spieg. e Rifless.* pag. 77), « industriosamente omettevano l'αλφα e l'ωμεγα, onde Menkenio e Lorenzo Ramiresio furon di parere che avanti dell'arianesimo niente fossero presso i fedeli in usanza. » Così egli: ed è forse vero che presso i fedeli non furono in usanza prima dell'arianesimo, ma da ciò non segue, come egli vuole, che gli A ed ω fossero introdotti per combattere l'arianesimo; mentre si vede Costanzo farne pompa sulla sua moneta. Bisogna dunque convenire che le predette lettere non si spiegavano da tutti ad un modo. Senza negare però che Cristo fosse, qual'egli si appella, il principio e la fine, il primo e l'ultimo, nè che Cristo fosse Dio, gli ariani lo dicevano fatto dal Padre, mentre prima non era, di altra sostanza ed essenza, e però che il Padre gli aveva largita la divinità: il quale errore la Chiesa condannò e condanna insegnando che Cristo non è ὁμοιούσιος, o sia di sostanza simile, ma ὁμοούσιος, cioè della medesima sostanza col Padre e che è da lui generato e non fatto (*Conc. Nicaen.* I, can. XX). Nella sentenza dunque degli ariani Cristo era principio e fine come presso quei cattolici i quali credevano dimostrare che Cristo, con quelle sue parole, non manifestò a Giovanni la sua divinità (vedi Cornelio a Lapide, *Apocal.* I, 22); ma che con esse aveva voluto esprimere essere egli il principio e il fine di tutto il creato. Indi è che a significare la sua divina essenza uguale al Padre, posero il monogramma colle due lettere dentro un cerchio, intendendo col cerchio la sua divinità, cioè l'essere senza principio e senza fine; mentre col monogramma A☧ω additavano Cristo principio e fine. Tal doppio senso si legge ben dichiarato ed espresso in un antico epigramma trascritto dal Castiglioni in Milano (*Ant. basil. vincent. Med.* pag. 24):

Circulus hic summi comprehendit nomina regis,
Quem sine principio et sine fine vides.
Principium cum fine simul tibi denotat A ω
X *et* P X*ρι nomina sancta tenent.*

E certamente non altro è il concetto che Sedullio espresse, quando volendo spiegare il mistero della trasfigurazione di Cristo, scrisse (III, 285):

hunc esse per orbem
Principium ac finem, hunc A *viderier hunc* ω
Quem medium tales circumfluxere prophetae.

E questo senso medesimo daremo a S. Paolino quando dice, che le due lettere significano Cristo:

A *ibidem mihi Christus et* ω *qui summa supremis*
Finibus excelsi pariter complexus et imi
Victor et inferna et pariter caelestia caepit:

e quando S. Eufrasio, nel musaico di S. Apollinare in classe di Ravenna, pose il busto del Salvatore nel centro della croce accompagnato dall'A ed ω

in luogo della imagine di Cristo trasfigurato che parla a Mosè ed Elia del suo vicino compimento della redenzione.

Allorchè Costantino vide la croce formata di splendida luce sopra il globo del sole, vide anche, siccome parecchi anni di poi attestò con giuramento ad Eusebio, insieme colla croce alcune parole che lo storico traduce in greco « τούτῳ νίκα » (*Vita Const.* I, cap. 28). Questo particolare della celebre visione si legge impresso nelle monete di Vetranione, di Costanzo, di Gallo, e lo ripetono i marmi uno di Roma e due di Africa. Vetranione, che sembra essere stato il primo, nei dieci mesi che decorsero dopo il marzo dell'anno 350, nei quali fu riconosciuto da Costanzo come consorte all'impero, battè un bronzo, sul rovescio del quale egli porta in una mano l'insegna col nome di Cristo e lo scettro nell'altra sorvolando una Vittoria che lo corona. Intorno vi si legge HOC SIGNO VICTOR ERIS, che in greco sonerebbe τούτῳ τῷ σημείῳ νικήσεις e non τούτῳ νίκα. Fu per altro ritenuta questa leggenda col tipo medesimo nel bronzo battuto da Costanzo II in quest'anno (tavola 481, 37) ovvero nel seguente, mentre si trova a lui comune con Costanzo Gallo, il quale non battè moneta prima dell'anno 351 nel quale fu assunto consorte all'impero da Costante II. Alle parole riferite da Eusebio fu fatta un'aggiunta: vi fu posta ἐν a principio, come si legge in Filostorgio (l. 1, § 6), e al secolo sesto in Alessandro monaco (*De invent. S. Crucis,* ed. Migne, *PP. Gr.* tom. 87, pag. 4053): ἐν τούτῳ νίκα, e in Anastasio Sinaita (*Interr. cur feria IV et VI observetur,* ed. Pitra, *Ius. Eccles. Graec.* tom. II, pag. 275): ἐν τούτῳ νίκα τοὺς ἐχθροὺς σου; e così sulla moneta di Eraclio battuta probabilmente in Cartagine, leggiamo ΕΝ · ΤȢΤΟ · ΝΙΚΑ. Tra i latini fu posto innanzi un IN siccome fu veduto nel marmo romano e trascritto dal Macario (*Hagioglypta,* pag. 166) IN HOC VINCE (VINCES lesse il Bosio; *Roma sott.* pag. 215), *in hoc vince* è il testo di Eusebio tradotto da Giona di Orleans (*De cultu imag.* libro II, pag. 345, ed. Migne, tom. CVI). Ebbe inoltre l'accrescimento della voce SEMPER, e così fu scritto nel labaro che porta Onorio Augusto sul dittico di Aosta dove si trova anche cambiato il pronome dimostrativo HOC, leggendosi: IN NOMINE XPI VINCAS SEMPER (tav. 449, 3). Nei due marmi africani, l'uno di Cartagine, l'altro di Kef (E. De Sainte-Marie, *La Tunisie chrét.* Lyon, 1878, pag. 22) sulla via dell'antica Sicca Veneria fu scolpita una croce, e accanto ad essa in uno l'epigrafe IN HOC SIGNVM VINC.. e nell'altro IN HOC SIGNVM *Sem*PER VINC*es.*

(Dal 350 al 359.)

In quest'anno 350 il monogramma impiantato sul globo fa la prima apparizione sulla moneta di Nepoziano, prendendovi il luogo che era consueto darsi al simulacro della Vittoria nelle mani dei principi, i quali sembravano così, dice S. Basilio di Seleucia *(Serm. I in Adam),* portare sopra tre dita la sfera del mondo. Or non è più la vittoria che dà loro l'impero del mondo, sibbene il nome di Cristo, cioè la religione che dà la Vittoria. È l'espressione di quel concetto che si legge in un cartello portato dalla Vittoria (Renier, *Inscr. de l'Algérie,* 4237): + A DEO DATVR BICTORIA (cf. Buonarruoti, *Medaglioni,* pagg. 335, 354).

Ilario di Poitiers ci addita circa il 355 un gran numero di Basiliche cinte di ameni boschetti e tutte adorne di marmi, di bronzi e di pitture sacre. Egli fa dire ai ventiquattro seniori che lodano e celebrano le glorie dell'Altissimo (Pitra, *Spic. Solism.* I, pag. 169), queste parole:

In nemore incluso sculptis de marmore templis
Aere cavo positis signis picturaque inani;
Te gentis populique colunt tibi vota precesque
Suscipiunt numenque tuum nomenque requirunt.

Un vetro del Boldetti che io aveva in prima messo nel novero dei sospetti di falsità, l'ho invece di poi, richiamandovi la mia attenzione il De Rossi, apprezzato a miglior lume e proclamato (Tav. 188, 3) siccome preziosissimo. Il metodo che

ho tenuto per fissarne l'età e dichiararne il soggetto, si è di esaminare e definire in prima gli abiti che indossa, poi la ragione della croce impressa sulla fronte di quel personaggio ivi dipinto, e da ultimo la leggenda che l'accompagna che è LIBER NICA. Egli veste la tunica, e sopra di essa il pallio che si è affibbiato sul petto: porta inoltre sopra le spalle una stola decorata di gemme che gli si vede cascare da due lati sul petto. È quindi dimostrato che è per lo meno un Vescovo, mentre ne porta l'insegna che è il pallio affibbiato sul petto: ma egli è di più Vescovo di Roma a motivo del pallio sacro gemmato, del quale S. Pietro si vede sopra un altro vetro essere insignito a fine di significarne la dignità patriarcale e pontificale. Resterebbe a sapere qual sia dei Papi, se non vi si leggesse quivi medesimo il suo nome LIBER, seguito dall'acclamazione NICA. Or chi sia questo Papa *Liber* non ha bisogno di lunghe ricerche: egli è Papa Liberio che qui probabilmente (dacchè non siamo certi se così e non *Liberi* fu scritto) si chiamerebbe invece di *Liberius*, come altrove per converso leggiamo dirsi *Prosperius* quel santo che volgarmente *Prosper* si appella (Tav. 156, 3, p. 92). Liberio soffrì l'esilio e i tormenti di esso da Costanzo eretico ariano, e però gli si vedono le funi attorno al collo e, per insegna di martirio, la croce sulla fronte. Dietro tutti questi segni non avremo da cercare se fu egli calvo e a barba rasa, nè se di sembiante giovanile come ce lo ha rappresentato il Boldetti. L'esperienza ci ha insegnato a non fidarci dei disegni di vetri editi dal dotto editore che non ebbe artisti sufficenti a ritrarre fedelmente una tal sorta d'imagini graffite in oro. Questo vetro fu evidentemente lavorato in occasione del trionfale ingresso in Roma di Liberio Papa ai 4 Kal. aug. 358; del quale scrive S. Girolamo nel Cronico che vi entrò *quasi victor*, e l'autore della prefazione *ad Marcellini et Faustini preces* narra, che il popolo romano gli andò incontro con allegrezza: *obvians cum gaudio Populus Romanus exivit.* Egli morì il 24 settembre del 366, e in questi otto anni certamente dovette fabbricare, in onore della SS. Vergine, la Basilica che da lui, suo autore, ebbe il nome di Liberiana, e da noi si chiama S. Maria Maggiore. Nel tomo IV ho esposte le mie considerazioni che mi fanno attribuire a Papa Liberio, piuttosto che a Sisto III, i quadri di musaico posti in questa Basilica a destra e a sinistra della navata di mezzo sopra il cornicione.

Nell'anno 359, ai 25 di agosto, morì in Roma Giunio Basso prefetto urbano e fu sepolto nella Basilica di S. Pietro in Vaticano, dove si conserva tuttavia il sarcofago nel quale fu deposto, poco lontano dal luogo dove è ora nelle cripte (Severano, *Sette Chiese*, pag. 84). I nostri Annali faranno da questo insigne monumento un passo addietro, dimostrando che soli ventidue anni dalla morte di Costantino Magno, la scultura cristiana era giunta al suo pieno sviluppo nella creazione e composizione dei soggetti biblici che in questo marmo si vedono figurati. Non farà quindi meraviglia il trovare in un frammento di coperchio servito ad una tomba nel 343 la rappresentanza del presepe con la culla del Bambino in mezzo a due pastori, e avente a'suoi piedi il bue e l'asinello. Non è una istoria favolosa che sia stata seguita dagli artisti i quali introducano qui il bue e l'asinello; è invece l'allegoria e il senso profetico introdotti nell'arte cristiana, non meno che il fascio di spighe e l'agnello nella rappresentanza di Adamo e di Eva, una o più persone presenti nel sacrifizio di Abramo, due personaggi che assistono Daniele nella fossa ai leoni. L'arte cristiana si ha creati i varii modi di compenetrare le scene successive con lieve aggiunta di personaggi e simboli storici e quando fa d'uopo anche tropologici, non tenendosi perciò alla unità di luogo, di tempo e di azione: di modo che una composizione sola serva insieme a narrare un intero avvenimento storico e allegorico richiamando anche alla memoria, con felice ardire per mezzo della ipotiposi rettorica o sia del discorso, le parole e i sensi espressi dai personaggi introdotti. A questa ipotiposi appartiene il gallo presso S. Pietro che non ha altro scopo se non di esprimere le parole dette da Cristo, *priusquam gallus cantet ter me negabis;* l'uomo che mena colpi di scure alla radice

di un albero e la vipera da presso a Giovanni che predica, se ci risovveniamo delle parole dette dal Battista agli scribi e ai farisei: *progenies viperarum... iam securis ad radicem posita est;* e così il grano e l'agnello dinotano il promesso riparatore sotto la doppia allegoria di pane disceso dal cielo e di agnello ucciso fin dalla origine del mondo, con che Cristo e la divina Scrittura hanno significata la riparazione adempiuta per la incarnazione e passione del Verbo di Dio. *Panis est corpus eius,* scrive Lattanzio (*Divin. instit.* IV, 18), *quia ipse est cibus et vita omnium qui credunt in carnem quam portavit et in crucem qua pependit.* Non starò qui a ripetere ciò di che ho particolarmente trattato nella Teorica e che ogni lettore potrà ivi cercare; però stimo bene di ragionare novamente del soggetto che nel sarcofago di Giunio Basso è il principale, Cristo assiso in trono e poggiante i piedi sulla volta del cielo mentre parla tenendo un volume mezzo svolto nella sinistra, ed è contemplato da due personaggi barbati che immoti, da destra e da manca, l'assistono. Non è meraviglia che il Torrigio scriva essere qui espresso « quando Gesù di 12 anni disputò con i Dottori nel Tempio, onde si vede egli sedente e attorno quei disputanti » (*Le sacre grotte Vaticane,* pag. 48). Ma ora non dovrebbe costar molto l'intendere che si tratta di una composizione artistica esprimente la trasfigurazione e manifestazione della gloria di Cristo ai SS. Mosè ed Elia che gli stanno ai lati. Cristo è rappresentato nella foggia medesima sedente in trono e poggiante i piedi sulla volta del cielo, ovvero stante sul globo celeste, oppure sul mistico monte dal cui seno sgorgano i fiumi del paradiso quando, prima di ascendere al cielo, instituisce la sua Chiesa conferendo a Pietro e a Paolo i rispettivi poteri. In ambedue i quadri gli si dà una gloria che il dimostra Dio.

Alla composizione che confessa in singolar modo la divinità di Cristo Redentore, è nel nostro sarcofago sottoposta quella che ne dichiara la missione. Questa dichiarazione non si ottiene dall'arte con iscambiare il costume, ma colla rappresentanza di quella profezia di Zaccaria (IX, 9) richiamata perciò dagli Evangelisti Matteo (XXI, 5) e Giovanni (XII, 15), nella quale è predetta la venuta del Messia re sedente sull'asina, simbolo della natura assunta che egli viene a redimere.

L'altra creazione dell'arte che deve di necessità, come ho dimostrato, aver preceduta quest'epoca, si è quella che ho accennata del Cristo sedente o stante sul globo, ovvero assiso in trono cogli attributi della divinità, cioè poggiante i piedi sopra i cieli e ancor quivi attestato dalla legge e dai profeti, ma nell'atto di porgere il volume, o sia la legge a Pietro, e di affidare a Paolo l'Evangelo. Questa composizione si trova più raramente adoperata: la più comune invece si è di rappresentare Cristo sul monte e più tardi ancora sulle nuvole, a cui dall'una parte si accosta Pietro portando il vessillo come duce del nuovo popolo, e in atto di accogliere nel seno del pallio il volume della legge evangelica portogli da Cristo, che così il fa suo Vicario, mentre a Paolo commette la predicazione del Vangelo onde si formi la Chiesa. E bisogna risovvenirsi che non è senza mistero quell'Apostolo posto da questo lato destro di Cristo; perocchè da esso sgorgò già l'acqua del battesimo, o sia, come amano di esprimersi i SS. Padri, da quel costato del nuovo Adamo fu creata l'Eva novella. Perciò il Redentore sta benissimo sul mistico monte che, secondo l'Apostolo, significò Cristo; dal qual monte sgorga il Giordano, fiume di Paradiso, spartito in quattro ruscelli ad irrigare tutta la faccia della terra: in tre ruscelli ad indicare la SS. Trinità nel cui nome si battezza; in sette a figurare la grazia simboleggiata nei sette doni dello Spirito Santo.

(*Anno 366-384.*)

S. DAMASO.

Ai tempi di Papa Adriano I mostravasi tuttavia la Basilica di S. Damaso Papa ornata di musaici e d'imagini sacre, scrivendo egli (*Concil.* tom. IV, ed. Harduin. pag. 812): *A tunc usque hactenus historiis*

sacris et imaginibus pictam (basilicam) habemus. Sappiamo anche di certo che dipinse la Basilica di S. Anastasia, dove S. Ilaro Papa aggiunse gli ornati in musaico, se stimiamo che in tal senso sia presa la frase della epigrafe che vi si leggeva; donde anche apprendiamo che ne furono fatte le spese da un Severo e da una Cassia, forse sua moglie. L'epigramma fu così trascritto dal codice Palatino e pubblicato nelle note che il Sarazaro pose al carme 37 di S. Damaso:

In sanctae Anastasiae
Antistes Damasus picturae ornavit honore
Tecta quibus nunc dant pulchra metalla decus.
Divite testatur pretiosior aula nitore,
Quos rerum effectus possit habere fides.
Papae Hilari meritis olim devota Severi
Nec non Cassiae mens dedit ista Deo.

A Papa Damaso deve attribuirsi ancora il musaico del quale era decorata la volta del battistero Vaticano descritta da Prudenzio, dove, a parere d'Isone antico glossatore del poeta, vedevasi S. Pietro in abito di pastore menare alle fonti le sue pecore (Perist. XII, 41):

Pastor oves alit ipse illic gelidi rigore fontis
Videt sitire quas fluenta Christi.

Roma si ornava in quel tempo di Basiliche suntuosissime per isplendore di oro e per ricchezze di marmi e di colonne, di che fanno anche parola Marcellino e Faustino scismatici, fautori di Ursino, nel libello dato all'imperatore Teodosio contro S. Damaso (§ 34): *Habeant illi,* dicono essi, *basilicas auro coruscantes pretiosorumque marmorum ambitione vestitas, vel erectas magnificentia columnarum.* V'erano le Costantiniane, ma vi si noveravano ancora la Liberiana dedicata alla Vergine e quelle costruite da S. Damaso.

Abbiamo veduto le Basiliche dall'Augusto Costantino decorate di pitture sacre; e ci è poi sembrato, per ragione dello stile e dell'arte, che i musaici della Basilica Liberiana vi fossero messi da S. Liberio Papa. Vedremo di poi S. Paolino aver osservato a Nola il medesimo costume di ornare con sacre imagini le Basiliche da lui costruite. Restava che cercassimo nell'antichità un testimonio che attribuisse a S. Ambrogio l'aver adornata di soggetti sacri dipinti, la Basilica estramurana che tolse da lui l'appellazione di Ambrosiana; ed ecco il Giureto che ha trovati alcuni epigrammi composti da S. Ambrogio per la sua Basilica, nei quali si descrivono fatti biblici rappresentati sulle pareti della predetta Basilica: *Incipiunt disticha sancti Ambrosii de diversis rebus quae in basilica Ambrosiana scripta sunt* (*Bibl. PP.* ed. De La Bigne, 1589, tom. VIII). Che cosa fossero queste *res diversae* lo intendiamo leggendo i predetti distici, ma non apprendiamo che vi fossero anche pitture analoghe alle cose che narrano i versi. È quindi una congettura, ma sì naturale che vi hanno assentito i critici anche più severi e difficili, del qual numero è certamente il Tillemont (*Mém. pour l'Hist. Eccl.* tom. X, art. 47). Sono poi d'accordo in questo parere il Puricelli e il Bugati; nè pensa diversamente Mons. Biraghi (*Inni Sinceri;* Milano, 1862, pag. 151), il quale ai giorni nostri ha messi insieme questi epigrammi cogli Inni che dimostra essere di certo del santo Dottore e Padre della Chiesa. La Basilica Ambrosiana essendo stata rifatta nel medio evo, non ci può ora mostrare dove una volta furono poste le pitture coi distici ad esse sottoscritti: abbiamo però tante arcate quanti sono i distici, cioè sedici nella navata, otto per parte, e due al ridosso del muro nel quale si apre la porta di mezzo. Si può quindi congetturare che altrettanti furono i quadri, e in ciò non sia variata la pianta del vecchio edifizio.

Per certuni che non vogliono credere al nesso dei soggetti scelti per le fronti dei sarcofagi, potrà servire d'esempio S. Ambrogio, che dovendo ornare una Basilica scelse soggetti analoghi al sacro edifizio e diretti ad un solo scopo, che è la Chiesa, o sia la congregazione dei fedeli allegorizzata dalla nave di Noè; la quale Chiesa è il regno di Cristo cominciato ad avverarsi dalla predizione dell'Angelo, che l'annunziò alla Vergine quando disse che

il Figlio regnerebbe: *Regnabit in domo Iacob in aeternum et regni eius non erit finis.* Questo quadro che è il compimento delle profezie e il cominciamento della storia di nostra redenzione è posto in ultimo luogo. Vediamo ora quali furono i quadri posti da S. Ambrogio nella Basilica, per quanto il possiamo dedurre dalla frase poetica messa a confronto con ciò che sappiamo dell'arte primitiva.

1. *Arca Noe nostri typus est et Spiritus ales*
Qui pacem populis ramo praetendit olivae

A me piace moltissimo quel riscontro dei sensi allegorici che mons Biraghi ha tratto dalle opere del santo Dottore, e me ne gioverò ancor io per bene interpretare lo scopo di queste composizioni. Che l'arca di Noè fosse tipo della Chiesa, o sia del popolo fedele, è parere comune dei SS. Padri, i quali seguendo S. Pietro affermano, che salvandosi quella nave sull'acqua dal naufragio universale, mostrava che il popolo cristiano si salverebbe pel battesimo. A questo popolo radunato nell'arca, lo Spirito Santo figurato dalla colomba, apportava la pace stando il mondo immerso nel diluvio. Così il santo Dottore ha ben cominciata la serie delle figure relative alla Chiesa. Non è arduo imaginare che la pittura doveva essere conforme a quelle che sono tante volte ripetute nei monumenti a noi noti: però osservo che qui non si parla se non di nave e di colomba col ramo; niente poi si dice della persona che sogliamo vedervi dentro e che, atteso lo scopo dell'arte, non doveva esservi rappresentata.

2. *Aetherium spectare polum Patriarcha iubetur*
Stellarumque modo, sobolem spectare micantem.

Questo epigramma è così trascritto nei codici: penso però che il santo Dottore in secondo luogo abbia piuttosto scritto *numerare,* di quello che ripetere il verbo *spectare* già adoperato di sopra. E veramente leggiamo nel sacro testo avere Dio detto ad Abramo: *numera stellas, si potes;* e non soltanto *spectare.* Questo soggetto si vede espresso nel codice greco della Genesi (Tav. 113, 4) dove Iddio è significato dalla mano sporgente dalle nuvole, mentre il Patriarca guarda le stelle del cielo che non può numerare. Qui Iddio non parla soltanto della materiale futura discendenza di lui, ma anche di quella che doveva appartenergli *per haereditatem fidei,* come si esprime S. Ambrogio (*De Abraham,* lib. I, 21), *per quam caelo comparamur, conferimur angelis; aequamur stellis. Ideo ait, sic erit semen tuum; et credidit, inquit, Abraham Deo* (Gen. XV, 6). Abramo credette che Cristo, per l'incarnazione sua, sarebbe il suo futuro erede, ond'egli perciò diventerebbe il padre delle genti; Erede che rende la discendenza chiara ed illustre al pari delle cospicue e fulgide stelle, *per quem Abraham respexit in caelum et splendorem posteritatis suae agnovit non minus illustrem quam stellarum caelestium fulget claritas.*

3 *Hospitio largus Christum quoque suscipit Habram*
Sarra pudore latens fida pietate ministrat.

Dopo la promessa celeste, appare Cristo coi due Angeli ad Abramo che l'accoglie alla quercia, e si sente predire il parto futuro di Sara stata sterile fino a quel dì, nell'atto che essa appresta, dietro la tenda, il pranzo ai tre ospiti.

4. *Offert progeniem sanctis altaribus Habram*
Patris ei est pietas caro non parcere nato.

Al tipo della futura incarnazione si vuole aggiugnere anche il tipo della futura redenzione, onde nasce la Chiesa, imponendo Iddio ad Abramo di offrirgli in sacrifizio il figlio; il che avendo egli fatto, udì essere per ciò egli non più Abramo, ma sì Abraamo, o sia padre delle genti.

5. *Praestolatur ovans sponsae de gentibus Isaac*
Ecce Rebecca venit sublimi vecta camelo.

S. Ambrogio presceglie questo fatto come significativo dello sposalizio di Cristo colla sua Chiesa: *Occurrit ei Rebecca,* scrive egli (*De abr.* lib. I, 87), *spectare licet Ecclesiae mysterium... congregatio gentium... occurrit: denique ut scias non sine mysterio esse cum veheretur camelo veniebat ad sponsum: eo*

quod populus nationum belluina quadam horridus meritorum deformitate fidem esset atque consensum Ecclesiae recepturus.

6. *Iacob fraude bona patri dum suggerit escas*
   Praecipit eulogiam [per] dulcia frusta lucratus.

Le edizioni danno nel secondo verso *sed* dopo *eulogiam:* alcuni codici, avverte il Biraghi, recano invece *Esau* che egli accetta. A me pare che lasciando *dulcia frusta lucratus* senza una proposizione che ne regga il *dulcia frusta,* debba seguirne che o l'*eulogia* sia detta *dulcia frusta,* ovvero che Giacobbe guadagnò questi *dulcia frusta:* l'uno e l'altro senso essendo apertamente falso, io penso che si debba leggere *eulogiam per dulcia frusta lucratus;* al che ci mena il sacro testo. Questi due gemelli furono, come è notissimo, figure della Sinagoga l'uno e della Chiesa dei gentili l'altro; la qual Chiesa era per nascere dopo, ma era predestinata prima (AMBROS. *De Jacob.* lib. II, 10): *Prius Ecclesiae regnum quam Synagogae in praedestinatione delatum, frater veniens cum dolo accepit benedictionem: bonus dolus!*

7. *Pascit oves Iacob varias; vos discite vates,*
   Diverso populos virtutum adsuescere cultu.

Qui era figurato Giacobbe a pascolare la greggia di vario manto, e S. Ambrogio sceglie questo quadro per additare la Chiesa composta dei due popoli, il gentile e l'ebreo.

8. *Ficta quidem Iacob natis sed vera locutus*
   Bestia germano quod sit mens invida fratri.

La vera bestia che aveva voluto dare la morte a Giuseppe, dice S. Ambrogio, fu l'invidia dei suoi fratelli; il che poi egli spiega nelle pitture, alle quali appone i tre distici seguenti:

9. *Praelati invidia fratrum quoque pectora movit*
   Servitioque datus patrio dilectus amore.
10. *Nil status inferior praeclaris moribus obstat*
   Deformem dominae condemnat servus amorem.
11. *Ioseph manipulus Christi crux stolaque Christus*
   Quem sol luna decem coeli stellae quoque adorant.

Erano dunque nei quadri la vendita di Giuseppe, la fuga dalla stanza della padrona, la tunica polimita, il sogno dei manipoli, del sole e della luna che l'adorano, avverato nella sua esaltazione.

12. *Pendet Abessalon adstrictus in arbore guttur*
   Ne caelum parricida ferus macularet humumque.

Della crocifissione, per cui Cristo si fece per noi maledetto, S. Ambrogio prese per figura la morte di Assalonne pendente dall'albero. Passa quindi alla morte e resurrezione di cui fu figura Giona.

13. *Excipit innocuo viventem bellua morsu*
   Cetus et ad terras Ionam gravis adtulit alvo.

Per la morte e resurrezione di Cristo essendo stato distrutto il peccato e aperto il cielo nell'ammissione al paradiso del buon ladrone, S. Ambrogio a significare ciò vi adopera la predizione d'Isaia dove predice, che i lupi e gli agnelli insieme pascoleranno: *nec mirum, quandoquidem etiam in Ecclesia praedones, abluta nequitia, cum innocentibus comparentur* (*Exaem.* lib. V, cap. 2).

14. *Disparibus victum populis praenunciat unum*
   Isaias vates socians armenta leoni.

Al profeta Isaia il Santo Dottore fa seguire il non meno celebre profeta della passione, Geremia, a cui fa che si mostri qual vittima di espiazione l'Agnello divino (IEREM. XI, 19):

15. *Hic est Hieremias sacratus matris in alvo*
   Hostia cui Dominus specie monstratur ut Agnus.

Dopo ciò, a compiere le figure tipiche di Cristo, ci rappresenta la sua ascensione e resurrezione colle imagini di Elia rapito nel carro al cielo, e Daniele che stassi incolume nella fossa dei leoni.

16. *Helias ascendit equos currusque volantes*
   Raptus in aetheriam meritis caelestibus aulam.
17. *Ecce feri norunt sanctis deferre leones*
   Atque famem cohibere metu vatemque vereri.

Se nell'ordinare questi ultimi quadri vi è chi con noi non li trova sempre cronologicamente disposti,

ci converrà che il Santo Dottore ebbe l'occhio ai noti sensi della Sacra Scrittura donde estrasse i tipi, più che all'ordine dei fatti.

Viene in fine l'ultimo quadro che porta il compimento dei tipi o delle profezie, il quale è tutto compreso nell'annunzio fattone dall'Angelo alla Vergine, che parla e àccetta di esser Madre di Dio.

18. *Angelus affatur Mariam, quae parca loquendi*
Ora verecundo solvit suffusa rubore.

(Circa la fine del secolo quarto)

MAUSOLEO DI PETRONIO PROBO.

Le casse funebri di marmo decorate di bassirilievi, vennero in uso per chiudervi dentro le spoglie mortali degli estinti che non erano destinate a seppellirsi nelle fosse ma sopra terra, nelle camere sepolcrali. Quei sarcofagi adunque che così lavorati troviamo interrati o nei cimiteri o sotto i pavimenti delle Basiliche e intorno ad esse, vi furono messi abusivamente, e potrebbe anche essere che vi fossero nascosti nelle invasioni dei barbari per salvarli, colla preziosa suppellettile depostavi dentro, dalle sacrileghe loro rapine. Per uno di questi casi, nella cappella del Vaticano che fu della famiglia di Petronio Probo, furono interrati i due sarcofagi che si hanno incisi nelle Tavole 324, 325. Sono dei più grandiosi e possono servire di scorta per determinare l'epoca di simili casse sepolcrali; del qual genere sono quella di Gorgonio in Ancona (Tav. 326), quella di Catervio in Tolentino (Tavv. 303, 304) e dell'anonimo in S. Ambrogio di Milano (Tavv. 328, 329), nella quale sono rappresentate la nascita e la morte, la risurrezione, l'instituzione della Chiesa, l'ascensione e il regno di Cristo. L'arte aveva allora raggiunto il grado più sublime del suo linguaggio figurato.

IL CROCIFISSO DI LATTANZIO.

V'è un carme, *De passione Domini,* che dagli antichi si è attribuito a Lattanzio al pari che il carme *De phoenice.* Questo secondo, dopo i tanti dispareri dei dotti, si dava generalmente per poema d'autore incerto: ma ecco S. Gregorio di Tours, in un trattato, *De cursu stellarum,* scoperto e dato di recente in luce da Federico Haase (Uratisl. 1853, pag. 12, n. 23) ne conferma l'antica attribuzione scrivendo: *De phoenice Lactantius refert: magna est corpore et decora plumis unguibusque et oculis.* Quanto al primo poema predetto, *De passione,* negato a Lattanzio dagli scrittori eterodossi, il Gallèo, il Cave ecc, è però a lui attribuito dai cattolici. Fra questi ricorderò il Mazzocchi (*De marm. Neapol. Kalend.* tom. III, pag. 800), al quale muove la nausea il Du Pin e il Tillemont che glie lo contrastano. Il Mazzocchi se ne giova per istabilire l'adorazione del vero legno della Croce. Lasciando il Du Pin che non trova in quel carme la eleganza del Cicerone cristiano, e il Tillemont che invece ve la trova, anzi sommamente ve l'ammira, poichè ambedue appartengono alla schiera dei giansenisti; io ne tratterò come di un poema degnissimo dei tempi di quell'eloquente e veramente cristiano scrittore. Il poeta introduce Gesù crocifisso che parla dalla sua croce al fedele il quale, entrato in chiesa, stia per giungere all'arco trionfale, *in limina templi medii,* e lo invita ad alzare lo sguardo, *respice me:* dico alzare, perchè egli sta in alto, come dinota il verbo *suspice* che adopera appresso. Dalla cima di quell'arco adunque Gesù parla, e brama che si ponga nell'animo e nella mente sua come egli innocente ha patito per espiare i peccati di lui. Fatta quindi una enumerazione dei patimenti tollerati nella sua vita, giugne a porgli sott'occhio le pene che accompagnano l'estremo suo supplizio Lattanzio fece una lunga dimora in Nicomedia capitale della Bitinia, provincia confinante coll'Armenia, dove S. Gregorio l'illuminatore aveva introdotto e propagato il culto del Crocifisso. Esponevasi in quelle chiese Cristo pendente dalla croce, come leggiamo essersi praticato nelle Gallie, mentre in altre chiese si evitava studiosamente di porne in vista dei fedeli la rappresentanza. Il poeta per altro, qual che egli sia, non mostra di avere qui in animo di descrivere un'imagine pendente dalla croce; ed è ciò in che io mi divido da quanti ne hanno parlato finora.

I Crocifissi dei tempi più antichi fino al secolo decimo, si sono veduti generalmente vivi, e però si tiene a buon dritto che il Crocifisso siasi cominciato a figurare morto in epoca più recente. Cristo invece qui dice al fedele che guardi, come a morto, i suoi occhi chiusi, la lingua amareggiata di fiele e quindi la sua bocca aperta, il fianco squarciato da larga ferita, tutto il corpo che gronda sangue e la terra che ne è inzuppata. Se egli è morto, come va che parla tuttavia e, ciò che è più, invita lo spettatore a guardare il terreno, o sia il pavimento della chiesa, bagnato di sangue? Ciò non può esser vero, quand'anche il poeta avesse voluto descrivere una imagine di Cristo Crocifisso; ed invece si capisce assai bene che può stare, se finge che Gesù inviti il fedele a contemplare ciò che non è ivi rappresentato *in re*, ma si propone alla considerazione con la vista del simbolo della passione e morte di Cristo, che è il legno della croce:

Quisquis ades mediique subis in limina templi
Siste parum insontemque tuo pro crimine passum
Respice me, me conde animo me in pectore serva.
. . . .
Vertice adusque pedes me lustra: en aspice crines
Sanguine concretos et sanguinolenta sub ipsis
Colla comis spinisque caput crudelibus haustum,
Undique diva pluens vivum super ora cruorem:
Compressos speculare oculos et luce carentes
Afflictasque genas, arentem suspice linguam
Felle venenatam et pallentes funere vultus,
Cerne manus clavis fixas tractosque lacertos
Atque ingens lateri vulnus; cerne inde fluorem
Sanguineum fossosque pedes artusque cruentos;
Flecte genu lignumque crucis venerabile adora,
Flebilis innocuo terramque cruore madentem
Ore petens humili lacrimis suffunde subortis.

Ciò che ho notato riceve piena conferma dal verso nel quale Gesù, dopo aver narrate e descritte le piaghe e il sangue del corpo suo, invita il fedele ad adorare piegando il ginocchio non all'imagine sua, ma al legno della croce: *Flecte genu lignumque crucis venerabile adora.* In quest'aureo secolo stavano i fedeli ad orare innanzi alla croce e vi si rappresentavano colla imaginazione il mistero. Nonna, la santa madre del Nazianzeno, così meditava a testimonianza del figlio; e di S. Paola ci racconta S. Girolamo che meditava davanti alla croce come se vi vedesse ivi pendente il Signore: *quasi pendentem Dominum cerneret.* E però Leonzio, vescovo di Napoli in Cipro, ha ragione di dire nel Sermone V contro ai Giudei, che quando si vedono i cristiani adorare la croce, sappiasi che non adorano essi il legno ma fanno ossequio a colui che vi fu inchiodato sopra (*PP. Conc. Nic. II*, ed. Hard. tom. IV, pag. 193): *ὅταν οὖν εἴδῃ χριστιανοὺς προσκυνοῦντας τὸν σταυρὸν, γνῶτι ὅτι τῷ σταυρωθέντι Χριστῷ τὴν προσκύνησιν προσάγουσι καὶ οὐ τῷ ξύλῳ.* Indi penso che sia durato il costume di chiamare la croce col nome di Crocifisso, di che abbiamo una buona testimonianza in un passo del Trattato *De Visitatione infirmorum* (c. 2, 3) che va tra le opere di S. Agostino, nel quale si leggono queste parole: *Habent Christianorum arcana illius Dominicae crucis quasi quoddam venerabile monimentum, quod de crucis ipsius imaginatione crucem cognominant, quod et nos omni veneratione dignissimam fatemur et ad recordationem crucifixi nostri veneramur. Adiicitur enim super crucem quaedam hominis inibi patientis imago, per quod salutifera S. C. nobis renovatur passio. Hanc complectere humiliter, venerare suppliciter; tamen haec ad memoriam tibi reduces:*

Nec Deus est nec homo praesens quam cerno figura,
Sed Deus est et homo quem signat sacra figura.

(Circa la metà del secolo quarto.)

GLI EUSEBII.

Una navicella di avorio pubblicata già dal Buonarruoti ed ora nel Museo Vaticano (Tav. 467, 2, 2'), porta sul fianco l'epigrafe ЄVCЄBI, e dal lato opposto ZHCAIC. Si hanno alcuni cucchiai e monili trovati a S. Canziano nell'agro di Aquileia (Tav. 462, 1-9) che dimostrano di essere appartenuti alla casa degli Eusebii. A questa casa appartenne la Eusebia moglie di Costanzo, figlia di Eusebio console del 347, e sorella dei due consoli Eusebio ed Ipazio, consoli del 359. Il fondatore di questa famiglia par che sia il C. Eusebio Rufio

Volusiano, l'avo della imperatrice e padre del predetto Eusebio, console nel 347. Qualunque sia l'attinenza con questa casa dell'Eusebio al quale si acclama nella epigrafe predetta sui due fianchi della nave d'avorio, una nave col nome di EVSEBIA trovandosi scolpita sopra una lastra cimiteriale preparatasi da un Silvanione e da una Zenobia (PASSIONEI, *Inscr.* pag. 123, n. 88); non mi par dubbio che i cucchiai di S. Canziano possano attribuirsi a buon dritto alla famiglia degli Eusebii, divenuta potentissima circa la metà del secolo quarto. Nel concavo di tre di codesti cucchiai, che sono sette, si vedono rappresentati argomenti sacri: v'è il sacrifizio di Abramo, la offerta dei Magi e il rito cerimoniale precedente il battesimo, nel quale un laico fonde l'acqua sul capo del battezzando, in quella guisa che in un marmo di Arles si vede questa essere diffusa dalla roccia sulla nuda persona di un giovine (Tav. 398, 9), ovvero dalle nuvole come sul frammento di vetro trovato a Roma (Tav. 464, 1), o come sulla lastra cimiteriale di Aquileia (Tav. 487, 26).

(Circa l'anno 374.)

IMAGINI DELLA VERGINE IN ALESSANDRIA.

Ai tempi dell'imperatore Teofilo si mostrava ancora in Gerusalemme, nel portico della chiesa dedicata alla Santa Croce, l'imagine della Vergine veduta e adorata da Maria l'egiziana nel 374 in circa, essendo ella morta nel 421. Sappiamo dal monaco e prete Epifanio che scriveva circa l'830, che stava a mano sinistra. I padri del Sinodo orientale (pag. 116, ed. COMBEFIS) la ricordano colle parole: *τὴν ἐν τῷ προαυλίῳ τῆς μεγάλης ἐκκλησίας ἁγίαν τῆς θεομήτορος εἰκόνα.*

Dalle parole di questa Santa narrate da S. Sofronio (*Vita S. Mariae Aegypt.* c. 3): *ὁρῶ ἐπάνω τοῦ τόπου ἐν ᾧ ἱστάμην εἰκόνα τῆς παναγίας θεοτόκου ἑστῶσαν*, non si può dedurre se la Vergine stante portasse il Bambino in braccio: è però assai probabile che fosse così e somigliasse alla Odegetria dalla quale ritrae anche l'imagine di S. Maria Maggiore.

(Anno 378.)

S. EFREM.

La bella pittura del sacrifizio di Abramo che nelle opere di S. Gregorio di Nissa anche oggi si legge (tom. I, pag. 472 al. *Opp.* II, pag. 907), e fu indi recitata nel Concilio Niceno II (LABB. VIII, pag. 851) ed è inserita da S. Niceforo negli *Antirrhetici adv. Epiphan.* (PITRA, *Spic. Solism.* IV, p. 350), e da S. Giovanni Damasceno nella Orazione III *De sacr. imag.* pag. 243, non è in origine di S. Gregorio. Il vero autore di quella descrizione dal quale il Nisseno la tolse è, come ho avvertito altrove, (Vol. III, pag. 128) S. Efrem Siro (*Opp.* tom. II, pag. 317, ed. ASSEM.). Vedevasi in quel quadro Isacco ginocchione colle mani legate a tergo, essere tenuto pei capelli dal padre che, postogli un piede sul poplite, *ἐπιβεβηκὼς τῷ ποδὶ τῆς ἀγκύλης*, gli aveva appuntato il pugnale al collo mentre il figlio pietosamente il mirava. Una così tenera scena che commosse S. Efrem non si è finora veduta così espressa. Per la voce divina che viene dall'alto, *θεόθεν*, possiamo imaginare la mano sporgente dalle nuvole che si chiama voce di Dio.

(Anno 369-379.)

Per tutte le chiese della Cappadocia si veneravano in questa età le imagini di Gesù, della Vergine, degli Apostoli, dei Profeti e dei Martiri. Altro non dice S. Basilio in un brano di lettera diretta all'apostata Giuliano, che fu recitato nel Concilio Niceno II (ed. LABB. pag. 498), ed è questo: *Δέχομαι δὲ τοὺς ἁγίους ἀποστόλους, προφήτας καὶ μάρτυρας, καὶ εἰς τὴν πρὸς θεὸν ἱκεσίαν τούτους ἐπικαλοῦμαι τοῦ δι' αὐτῶν, ἤγουν διὰ τῆς μεσιτείας αὐτῶν, ἵλεών μου γενέσθαι τὸν φιλάνθρωπον θεὸν καὶ λύτρον μοι τῶν πταισμάτων γενέσθαι καὶ δοθῆναι· ὅθεν καὶ τοὺς χαρακτῆρας τῶν εἰκόνων αὐτῶν τιμῶ καὶ προσκυνῶ κατ' ἐξαίρετον τούτων παραδεδομένον ἐκ τῶν ἁγίων ἀποστόλων καὶ οὐκ ἀπηγορευμένων, ἀλλ' ἐν πάσαις ταῖς ἐκκλησίαις ἡμῶν τούτων ἀνιστορουμένων.*

(Anno 376-381.)

Al Nazianzeno dobbiamo la notizia della imagine di Polemone, santo solitario; la quale essendo posta sopra la porta di una casa privata, ebbe virtù di sgomentare una rea femina che per la sua vista si ritrasse dal mal fare compunta (*Conc. Nic.* II, ed. Harduin. pag. 1168).

Il medesimo santo Padre ci narra di qual colore si dipingevano gli Angeli in quella età nelle chiese di Oriente (*Orat.* XXIII, pag. 409). Fu trascelto il color bianco, dic'egli, ad indicare la natura loro purissima: *σύμβολον οἶμαι τοῦτο τῆς κατὰ τὴν φύσιν αὐτῶν καθαρότητα.* Il portar vesti di splendido e chiaro colore, aggiunge ivi medesimo, è proprio degli Angeli quando si dipingono in forma umana: Ἀγγελικὸν ἡ λαμπροφορία καὶ ἡ φαιδρότης ὅταν τυπῶνται σωματικῶς. Così difatti apparve l'Angelo al centurione Cornelio (Act. X, 30), ἐν ἐσθῆτι λαμπρᾷ, o come si legge nella volgata, *in veste candida.*

(Prima dell'anno 383.)

Il mondo romano era d'anno in anno sempre più decorato ed abbellito di Basiliche suntuosissime: vi si adoperavano ricche dorature, marmi preziosi e colonne magnifiche. Noi ne abbiamo una testimonianza certa da Marcellino e Faustino, ambedue scismatici fautori di Ursino, i quali scrissero nel libello presentato l'anno 383 agl'imperatori Valentiniano, Teodosio ed Arcadio le parole piene di dispetto (§ 34) che abbiamo riferite di sopra. S. Asterio nella *Hom.* X, *in SS. Martyres,* conferma per parte sua la nobiltà di molti sacri edifizii comunemente eretti in onore dei Martiri, le cui reliquie erano deposte in preziosi avelli: Ἐν θήκαις φιλοκάλοις ἀποτιθέμεθα καὶ οἴκους τῆς ἀναπαύσεως ἐγείρομεν ταῖς κατασκευαῖς μεγαλοπρεπεῖς.

Egli è vero che codesti scrittori non parlano di pitture e di sculture, ma ciò è da spiegare considerando che non faceva all'uopo. Ben s'intende però da quanto abbiamo narrato delle chiese di Oriente fin dai tempi di Costantino, che le Basiliche da loro citate erano oltremodo abbellite di pitture in musaico, di statue in preziosi metalli, di vasi sacri d'oro ed argento. Sappiamo anche che le chiese di Roma erano ricche in statue e in imagini, le quali Alarico vietò che si togliessero nella presa di questa città l'anno 411. Fece anche più ordinando che vi si portassero tutte le altre che si erano trovate fuori (Vedi Nic. Sandero, *De honor. imagin. adorat.* pag. 86).

S. GREGORIO NISSENO MORTO NEL 403.

S. Gregorio vescovo di Nissa recitò un panegirico in Eucaita, borgo della città di Amasea, nella Basilica dedicata ad onore del S. Martire Teodoro soprannominato il Tirone. Fra gli eretici, il Rivet nega che sia parto genuino del Santo senz'altra ragione, osserva il Tillemont (*Mem. pur l'hist. eccl.* tom. IX, pag. 614), che l'odio alle sacre imagini, alla invocazione dei Santi e alla venerazione delle reliquie. Il Suicero eretico ancor esso, ammette che sia del Nisseno, ma sentenzia stoltamente alla maniera di Federico Spanemio e di Natale Alessandro, scrivendo risultare indi essere stati in Cappadocia i primi cristiani che introducessero nelle loro chiese le imagini (*Lex.* I, pag. 1019): *inde satis evidenter colligitur primos in Cappadocia christianos imagines in suas intulisse ecclesias.*

Nella Basilica predetta di Eucaita era dipinto in più scene consecutive il martirio di S. Teodoro, e queste sono descritte dal Nisseno. Teodoro era un povero soldato di recente coscritto (ὁ πένης ὁ νεόλεκτος) e svernava colla sua legione in Amasea, quando Massimiano e Massimino, circa l'anno 306, mossero la persecuzione. Preso ancor egli e dichiaratosi costantemente cristiano fu, dopo crudele carneficina, condannato ad essere arso vivo. Le sue reliquie furono onorevolmente riposte in quel luogo dove si edificò dipoi la Basilica che, quantunque in picciol borgo, fu nondimeno per ampiezza e per decorazione magnifica, come ha ben notato il

Morcelli (*Kal. Constant. comm. diurn.* vol. II, p. 37, 38). Imperocchè vi si vedevano vaghissimi intagli in legno con figure di animali, impiallacciature di marmi, pavimenti lavorati a musaico, e intorno alle pareti pitture bellissime esprimenti il martirio dell'atleta cristiano. La prima scena accennata da S. Gregorio (metto da parte Beda coi menologii e Metafraste) a pagina 1011 colle parole, *τὰς ἐνστάσεις τὰς ἀλγήδονας, τὰς θηριώδεις τῶν τυράννων μορφάς*, è poi a pagina 1014 spiegata più chiaramente pel tormento delle unghie di ferro dilaceranti le carni. Vedevansi i carnefici che ne scarnificavano il corpo dopo averlo sospeso alla macchina preparata a tale supplizio: *πρῶτον μὲν ἐπὶ τοῦ βασανιστηρίου ξύλου κρεμάσαντες τὸ σῶμα κατέξαινον*. V'erano in prima il giudice e il capo militare assisi sul tribunale in volto ferocissimi, *τὰς θηριώδεις τῶν τυράννων μόρφας*, e il fortissimo atleta che costantemente ripugnava al sacrilego atto d'idolatria da loro voluto. Indi vedevansi figurate le *ἐνστάσεις* e le *ἀλγήδονες*, cioè la sospensione al patibolo e l'atroce spasimo che gli cagionavano le unghie di ferro laceranti i fianchi e il petto fino a scoprire le coste e le viscere. *Suspensus est in ligno* (così Adone nel Martirologio) *et ungulis ferreis latera eius rasa quousque costae ipsius nudarentur.*

Dopo questo tormento, messo il Martire in carcere e ivi confortato dalla presenza di Cristo e degli Angeli, fu richiamato in giudizio; nella quale scena erano state dal pittore di S. Gregorio espresse le minacce, *τὰς ἐπηρείας*, e le lusinghe dei tiranni, le quali egli disprezzando ne ebbe in ricambio di essere bruciato vivo. Il pittore, scrive S. Gregorio, pose tutto sott'occhio rappresentando a colori gli agoni del Martire come farebbe uno scrittore sul libro; poichè la pittura sa parlare sulla parete con grandissimo vantaggio degli spettatori. Gettato adunque Teodoro in una fornace, *ἐμβληθεὶς εἰς κάμινον*, scrive il Menologio di Basilio, colle mani legate a tergo, *manibus post tergum ligatis*, così Adone, *πυρὶ τελειωθῆναι κελευθὶς*, avvisa S. Gregorio, mentre la fornace vedevasi divampante di fiamme, gli si vedeva insieme davanti il Redentore, che, a guisa di agonoteta, o sia di maestro del certame, attendeva d'incoronare il suo atleta vincitore. Tutto il pittore aveva dipinto, *τὴν φλογοτρόφον ἐκείνην κάμινον. τὴν μακαριωτάτην τελείωσιν τοῦ ἀθλητοῦ. τοῦ ἀγωνοθέτου Χριστοῦ τῆς ἀνθρωπίνης μορφῆς τὸ ἐκτύπωμα.* Nel Menologio di Basilio dove questo martirio è dipinto, si vede il Santo nella fornace e un manigoldo che pone le legna e attizza il fuoco, in quella guisa che si vede talvolta attizzata la fornace di Babilonia: ma in luogo di Cristo agonoteta, vi si è rappresentato un giovane in tunica talare con in mano uno svolto volume e in atto di additare Teodoro che arde fra le fiamme. Ricordo ai miei lettori che questo agonoteta fu da me riconosciuto nell'agone di Susanna dipinto nel cimitero di Priscilla (vol. II, pag. 86), e vedranno appresso che S. Crisostomo, in una sua apostrofe ai pittori, ingiunge che trattando simili scene non omettano di effigiare l'agonoteta delle lotte che è Cristo: *ὁ τῶν παλαισμάτων ἀγωνοθέτης Χριστός.*

(Anno 386.)

S. CRISOSTOMO IN ANTIOCHIA.

L'imagine di S. Melezio Patriarca di Antiochia, dice S. Crisostomo nel panegirico che ne fece cinque anni dopo la sua morte, era veneratissima per tutto, e si vedeva non solo dipinta sulle tavole ma incisa sulle pietre d'anelli, scolpita sulle tazze di metallo e sui loro coperchi, nelle vie, nelle case e per ogni dove, e persino nei talami. *Καὶ γὰρ δακτυλίων σφενδόναις καὶ ἐν ἐκπώμασι καὶ ἐν θαλάμων τοίχοις καὶ πανταχοῦ τὴν εἰκόνα τὴν ἁγίαν ἐκείνην διηχάραξαν πολλοί.* Il Concilio generale settimo cita questo passo nell'azione quarta (ed. HARD. pag. 155).

(Anno 387.)

LUCERNA DI VALERIO SEVERO.

Valerio Eutropio Severo, console di questo anno 387, possedette una lucerna di bronzo (Tavola 469, 1, *a*, *b*) in forma di nave governata dagli

Apostoli, dove S. Pietro fa da proreta e S. Paolo regge il timone. Ogni fedele riceve da Dio nel battesimo il deposito della fede entrando nella Chiesa, simboleggiata dalla nave guidata dai due principi degli Apostoli: Pietro dirige, Paolo maneggia il timone indirizzando la prora dove gli è indicato dalla voce di Pietro. Questo è il nuovo e vero concetto dell'artista che lavorò la lucerna.

(Anno 385-398.)

PAPA SIRICIO E I PRETI LEOPARDO, MASSIMO ED ILICIO.

Ai restauri della Basilica di S. Pudenziana lavorò principalmente Papa Siricio, ma le antiche epigrafi ci attestano che vi concorsero altresì i preti Leopardo, Massimo ed Ilicio. Fu opera di Massimo il musaico (Tav. 209) posto nella cappella di Pastore a sinistra, leggendovisi scritto: MAXIMVS FECIT CVM SVIS; lo che voleva dire che vi aveva lavorato insieme coi suoi colleghi, Leopardo ed Ilicio. Mons. Suarez vi lesse tutti e tre i nomi di costoro distesamente scritti nel musaico dell'abside, e inoltre la notizia dell'epoca di quel lavoro, che vi si diceva cominciato nel 390, essendo Consoli Valentiniano per la quarta volta con Neoterio, e finito nel 398 sotto il consolato di Onorio per la quarta volta e di Eutichiano. Gli argomenti scelti per la cappella di Pastore furono due. Nel primo Cristo in aria con sembiante giovanile siede in cattedra fra i due principi degli Apostoli; nel secondo è invece Pietro che sta sedendo, ma non in mezzo agli Apostoli nè ai fedeli, sibbene avendo a sinistra e a destra due pecore, le quali simbolicamente ci rappresentano i fedeli, poichè sotto tale metafora gli furono da Cristo affidati perchè li confermasse e li pascesse. Indi rifulge chiaro il concetto che si aveva di Pietro fin da quest'aurea età e che fu perpetuo e universale nella Chiesa. Nella grande composizione dell'abside, noi vediamo per la prima volta espresso il concetto del regno di Cristo fondato sulla terra. Cristo medesimo siede in trono in mezzo ai suoi ministri. Pietro e Paolo vi stanno in primo luogo, e avendo deposte le loro corone a piè del trono di Cristo, vi sono incoronati dalle due chiese a loro affidate; quella della circoncisione e quella delle genti: altri Apostoli, a destra e sinistra, fanno corteggio. Il trono è posto alla radice del mistico monte sul quale è piantato il legno di vita, cioè il glorioso vessillo della redenzione, a cui rendono testimonianza i quattro evangeli significati qui dai loro animali simbolici. Da poi che per la croce il misterio si compì della incarnazione, e per la croce si evangelizza, e per la croce ci differenziano dagli infedeli, dice S. Anastasio Sinaita (*ap. Pitra Ius. eccl. gr.* tom. II, pag. 275): *δι' αὐτοῦ πᾶν τὸ τῆς οἰκονομίας μυστήριον ἐβεβαιώθη καὶ κηρύττεται· δι' αὐτοῦ γὰρ οἱ πιστοὶ τῶν ἀπίστων ἀποδιιστάμεθα καὶ γνωριζόμεθα.* Di sotto al trono, donde si sarebbero dovuti vedere sgorgare i fiumi che collettivamente si chiamano il Giordano, simbolo l'uno come gli altri del battesimo, vi è stato invece espresso l'agnello stante dentro una vasca quadrata e ripiena d'acqua, nell'atto di ricevere sopra di sè la celeste rugiada che la colomba celeste fonde dal rostro.

Un epigramma scritto in pergamena, trovato a caso nella biblioteca di Monaco, ci ha rivelata un'altra opera di restauro eseguita dal prete Leopardo a sue spese, e la pittura in musaico che fece nella chiesa di S. Lorenzo. Questo epigramma si leggeva *circa chorum*, e diceva così (De Rossi, *Bull. arch. crist.* 1863, pag. 48):

Succedunt meliora tibi miranda tuenti
Quae Leopardi labor et vigilantia fecit:
Sumptibus haec propriis ornavit moenia Christi.
Respice et ingressu placido nova quaeque revise,
Caelestis manus ecce Dei quae praemia reddit
Quae cumulata vides digna in ecclesia Christi.

Potrebbe darsi che Leopardo avesse fatta rappresentare nella nicchia dell'abside la mano celeste che porge una corona di premio; ma non è verosimile che la porgesse a Leopardo su quel dipinto. I fedeli di ogni condizione e persino i Papi erano troppo lontani da questa ostentazione, ed invece si facevano rappresentare in atto di offrire, con

umiltà e venerazione, piccoli modelli di edifizii fatti costruire in onore di Dio e dei Santi. E quanto alle corone sogliono recarle essi stessi al Signore che confessano così essere solo degno di averle, se pur non è il Signore e non la mano celeste nell'atto di porgerle a loro, ed essi di riceverla nei seni del pallio.

(Anno 379-396.)

LA CATTEDRALE E IL BATTISTERO URSIANO DI RAVENNA.

S. Urso governò la chiesa di Ravenna dal 379 al 396: in questo tempo pose mano alla Cattedrale e al battistero. Nella Cattedrale che denominò dalla Resurrezione, vestì le mura di marmi preziosi e ne ornò le volte di musaici figurati: *Ursus*, scrive Agnello *(ecclesiam ursianam) lapidibus pretiosissimus parietibus circumdedit, super totius templi testudinem tessellis variis diversas figuras composuit.* Nella quale impresa gli si associarono quattro divoti che contribuirono alle spese, e due di essi segnatamente ornarono l'architettura delle pareti con stucchi, *gypseis metallis,* i quali esprimevano diverse allegorie d'uomini e di animali, *diversa hominum animaliumque et quadrupedum aenigmata,* quali probabilmente ci sono conservati nel battistero, e gli ho dati per la prima volta alla luce nel tomo VI (*Sculture,* Tav. 406, 407). Ecco il testo di Agnello: *Cuserius* (al. *Euserius*) *et Paulus unam parietem exornaverunt parte mulierum; aliam vero parietem parte virorum complitaverunt Ianus* (al. *Satius*) *et Stephanus et hinc atque illinc gypseis metallis diversa hominum animaliumque et quadrupedum aenigmata inciserunt, et valde optime composuerunt.* Qui si può vedere quali siano le figure denominate enimmi dall'ab. Agnello. V'è in primo luogo Daniele fra i leoni, ed è notabile che vi si mostri vestito alla solita foggia e col pileo ricurvo in capo: in secondo luogo la scena che rappresenta Cristo sedente fra i due Apostoli Pietro e Paolo, non è quella dove al capo del collegio apostolico consegna la chiave ovvero il volume, ma invece quella dove dà all'Apostolo delle genti la missione di evangelizzare i gentili. Nel terzo gruppo Gesù giovane, in tunica coi capelli lunghi e un libro in mano, calpesta il leone e il dragone; la quale rappresentanza perciò conterrà ora in questo stucco un primo esempio. In fine si vede figurato un giovane nudo fra due pistrici, di modo che sembri uscito dalle fauci dell'uno per entrare in quelle dell'altro. È un partito che serve all'architettura, stante che l'artista si è prefisso di collocare questi soggetti sugli estradossi dei frontoncini che alternamente sono a testuggine e a fastigio; e cadeva propriamente su quello a fastigio che si dovesse posare l'entrata e l'uscita di Giona dal ventre del mostro. Gli animali, cioè i volatili e i quadrupedi indicati dall'ab. Agnello, si hanno ancor qui disposti in modo che servano di decorazione non senza qualche enimma di significato: i galli, i pavoni, le colombe, le tortorelle; indi le lepri, i conigli, i capri, i cervi, gli agnelli, i leoni. Ed è notevole che gli agnelli stanno a'piedi di una roccia sulla quale è piantata la croce, e i cervi, a differenza di tutti, pongano in mezzo un vaso, notissimo simbolo dell'acqua. Negli Apostoli e Profeti che decorano le nicchie fatte ancor esse di stucco e a modo di edicole, vediamo già introdotto quel tipo che troviamo poi ripetuto nel musaico di questo medesimo battistero appartenente all'epoca di Neone e di Massimiano, non meno che in quello della Basilica di S. Martino o sia di S. Apollinare nuovo posto da Teodorico. Tutti hanno un libro chiuso o aperto, od un volume avvoltato o svolto.

(Anno 397.)

LUCERNA DI NONIO ATTICO.

Un anno dopo S. Orso, che cessò di vivere nel 396, fu console ordinario Nonio Attico (Tav. 471, 4), al quale non par dubbio che debba riferirsi la lucerna di bronzo edita dal Bartoli che ne porta il nome. NONI ATTICI V · C · Vi si vedono l'A e l'ω aggiunte alla croce sormontata dal P. È questa forse la prima apparizione di epoca certa. L'esempio quasi contemporaneo che ci aveva dato

un bronzo di Arcadio pubblicato da Mons. Biraghi nell'opuscolo, *Tre sepolcri Ambrosiani,* pag. 27, non vi si è trovato ora che quella moneta si è potuta esaminare (*Civ. Catt.* Serie XI, vol. II, pag. 205).

(Anno 398.)

S. ASTERIO VESCOVO DI AMASEA.

Presso Amasea capitale della provincia del Ponto, era il sobborgo Eucaita con quel magnifico tempio in onore di S. Teodoro martire, dove anche si vedeva dipinto il suo martirio che ci è stato descritto da S. Gregorio di Nissa. Or dall'eloquente vescovo di Amasea, S. Asterio, abbiamo due preziose notizie relative al diffusissimo uso delle imagini sacre in quella città. Si tratta che le pitture di soggetti biblici dalle pareti, dalle tavole e dalle tele che decoravano il pubblico culto nelle Basiliche, era passato a fregiare anche le sontuose vesti delle signore Amasene. Queste se ne abbellivano e ne facevano pompa, nè il Santo Vescovo per ciò le riprende, ma sì perchè le esponevano in tal guisa alla irriverenza della ragazzaglia che correva da tutte le parti a mirarle con curiosità, ond'è che così quelle imagini venerabili erano divenute un oggetto di trastullo. In questo luogo S. Asterio novera i soggetti più comuni di queste pitture. Vi si vedevano le nozze di Cana colle idrie, il paralitico in atto di recarsi la sua lettiera sulle spalle, il cieco guarito col loto, l'emorroissa col tocco della fimbria o sia col lembo del pallio, l'adultera caduta ai piedi di Cristo, Lazaro richiamato dalla tomba in vita: *ὄψει τὸν γάμον τῆς Γαλιλαίας καὶ τὰς ὑδρίας, τὸν παραλυτικὸν τὸν κλινὴν ἐπὶ τῶν ὤμων φέροντα, τὸν τυφλὸν τῷ πηλῷ θεραπεύμενον, τὴν αἱμοῤῥοοῦσαν τοῦ κρασπέδου λαμβανομένην, τὴν ἁμαρτωλὸν τοῖς ποσὶν τοῦ Ἰησοῦ προσπιπτούσαν, τὸν Λάζαρον ἐκ τοῦ τάφου πρὸς τὴν ζωὴν ὑποστρέφοντα.* Dal quale importante ragguaglio noi conchiuderemo che, nella seconda metà del secolo quarto, il ciclo dei soggetti evangelici, qui specialmente ricordati da S. Asterio a motivo di certo della venerazione dovuta a Cristo e agli Apostoli, era come in Occidente così in Oriente lo stesso.

Ma di ben maggiore importanza è la ecfrasi, o sia descrizione lasciataci da S. Asterio della pittura esprimente in più scene il martirio celebratissimo di S. Eufemia la Calcedonese.

Narra egli che stando, non dice dove, ma ben s'intende che in Calcedone, noiatosi un dì e stanco della lettura di Demostene contro Eschine, prese a diportarsi pel foro della città, e così andando e discorrendo cogli amici come fu ristorato abbastanza, andò nella Basilica ad orare: indi uscito e passando sotto i portici, vide non lungi la *θήκη*, o sia l'edicola sepolcrale edificata dai cristiani, e in essa deposta l'arca colle spoglie della Santa Martire. Notò anche sulle pareti una pittura in tela esprimente l'intera istoria del martirio di lei con tale arte che tu, dic'egli, l'avresti detta opera di Eufranore o di alcun altro dei più insigni pittori della Grecia: ed ecco in qual modo. Pose l'artista nella prima scena l'alto seggio del giudice circondato da ministri e da soldati, mentre la Martire gli era stata menata innanzi da due soldati, l'uno dei quali pareva trarla (credo per mano), l'altro di spingerla. Così la pittura esprimeva la maniera tenuta di condurre la Santa al tribunale, quantunque ella fosse già ivi dinanzi al giudice in veste e manto di color nero e cogli occhi dimessi, pudibonda insieme e costante. Il giudice intanto con occhi truci la guardava, ed uno dei ministri che portavano le tavolette incerate e gli stili per iscrivere, tenendo in mano la sua tavoletta e lo stilo sospeso, ha chinata verso di lei tutta la faccia quasi ad esprimere che parli più chiaro, perchè possa ben capire quello che dice e scriverlo sulla cera.

Nella scena seguente la Martire, probabilmente svestita e colle mani legate a tergo, era in balìa di due carnefici vestiti di semplice corta tunica; l'uno dei quali presala pel capo glielo aveva riversato dietro preparando così la bocca della Santa al martello dell'altro manigoldo che le rompeva i denti: vedevasi intanto scorrere il sangue dalle labbra, e con tanta verità espresso da muovere nei riguardanti le lagrime. Col martello è da S. Asterio

nominato anche il trivello, *τέρετρον*, come strumenti del supplizio.

Si passava quindi alla terza scena ove era dipinta la Santa nella carcere di nuovo vestita della sua tunica e del manto nero, ma seduta e con ambedue le mani elevate al cielo in atto d'invocare l'aiuto di Dio. Intanto si vedeva apparire sul capo di lei quel segno che i cristiani adorano, cioè la croce, la quale era simbolo, come spiega S. Asterio, della passione che era per sostenere.

Eravi in fine espresso l'estremo supplizio. La vergine Eufemia posta fra le fiamme, con le mani elevate al cielo, con volto assai lieto come quella che era per passare ad una vita beata e libera dai legami del corpo. Qui S. Asterio dice di por fine alla descrizione dove il pittore ha terminato il suo lavoro: del resto essere libero a chiunque il voglia di seguitarne la dichiarazione. Onde si pare che, a giudizio del Santo, la pittura valesse assai più dello scritto a commuovere gli animi e ad eccitare gli spiriti a sempre nuove considerazioni, come bene osservò Giovanni prete, vicario della Chiesa di Oriente nel Concilio Niceno II. Ed è questa veramente la più evidente giustificazione dell'uso di dipingere e scolpire i soggetti biblici ed evangelici mantenuto nella Chiesa.

S. Crisostomo prima del 393.

Non deve quindi recar meraviglia leggendo che S. Crisostomo in una sua Omilia da altri con minor ragione attribuita a S. Basilio, ecciti in Antiochia i pittori a rappresentare, coi più vivi colori, il martirio di S. Barlaam presso alla tomba di lui; poichè il potranno fare assai meglio colla loro arte, di quello che l'oratore colla sua lingua, scrivendo: « A che io attenuo e deprimo balbettando come fanciullo, il merito del gran vincitore? Meglio è che le trombe dei dottori cedano al più sonoro e magnifico linguaggio dell'arte in elogio del Martire. Levatevi su dunque, o pittori illustri delle atletiche lotte dei Martiri. Fate colla vostra arte che sia magnifica l'imagine del duce colla sua mano abbrustolita dal fuoco, e nondimeno indomita e vittoriosa. Che la vostra solerzia e il vostro pennello nel rappresentarmi l'atleta coronato la vinca su di me: che io veda espressa meglio la lotta del fuoco e della mano sulla vostra tavola: poneteci i demonii prostrati alla vista di quella mano che arde e non pertanto immota: dipingeteci ancora Cristo a cui sia gloria in eterno agonoteta, o sia preside delle lotte. » *Κλαυσάτωσαν δαίμονες καὶ νῦν ταῖς τοῦ μάρτυρος ἐν ὑμῖν ἀριστείαις πληττόμενοι· φλεγομένη πάλιν αὐτοῖς ἡ χεὶρ καὶ νικῶσα δεικνύσθω. Ἐγγραφέσθω τῷ πίνακι καὶ ὁ τῶν παλαισμάτων ἀγωνοθέτης Χριστός ᾧ καὶ δόξα εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων (Hom. in Barlaam int. opp. Basilii).*

Il medesimo santo Dottore presso S. Giovanni Damasceno, in un passo che gli è attribuito anche nel Concilio Niceno II, ma non dal Montfaucon che si mostra di altro avviso (*Opp. S. I. Chrys.* tom. VI, pag. 400 e seg.), narra di una tavola dipinta, nella quale si rappresentava una schiera di barbari cacciata e conculcata dall'Angelo di Dio, mentre Davidde pronunciava le parole che si leggono nel salmo LXXII, 20: « Tu ridurrai al niente costoro nella città tua » (*Ex Chrysost. hom. de auctore eod. testamenti veteris et novi, et de vestibus sacerdot. ap. Damasc. Or. II, de imag.* ed. Migne, I, pag. 13, 14): *ἐγὼ δὲ κηρόχυτον ἠγάπησα γραφὴν, εὐσεβείας πεπληρωμένην· εἶδον γὰρ ἄγγελον ἐν εἰκόνι ἐλαύνοντα βαρβάρων στίφη· εἶδον πατούμενα βαρβάρων φῦλα καὶ τὸν Δαβὶδ ἀληθεύοντα· Κύριε ἐν τῇ πόλει σου εἰκόνα αὐτῶν ἐξουδενώσεις.* Quel prete Giovanni nominato di sopra avendo udito questo passo, opinò che la pittura dovesse figurare gli Assiri all'assedio di Gerusalemme (IV Reg. 19). È noto che ciò accadde sotto Ezechia quando, in una notte, l'Angelo del Signore ne uccise cento ottantacinque mila.

(Verso il 395)

Ricaviamo da un brano del filosofo Eunapio pubblicato dal card. Mai (*Script. Vet. n. coll.* II, pag. 288)

che da un Satrapo Persiano fu fatto dipingere in Roma un quadro di battaglia dove i soggetti erano dichiarati con apposite leggende. Ecco le sue parole: « Vedevasi in quella tavola, dic'egli, una mano protesa dalle nuvole e vi si leggeva accanto: la mano di Dio che caccia i barbari: È vergogna che vi sia bisogno di scrivere ciò, ma non se ne può fare a meno. E di nuovo d'altra parte si legge: barbari che fuggono (cacciati da) Dio. » *χειρὸς δὲ τινὸς ὡς ἂν ἐκ νεφῶν προτεινομένης, ἐπίγραμμα ἦν τῇ χειρὶ· θεοῦ χεῖρ ἐλαύνουσα τοὺς βαρβάρους· αἰσχρὸν τοῦτο καταγράφειν, ἀλλ' ἀναγκαῖον... καὶ πάλιν ἑτέρωθι· βάρβαροι τὸν θεὸν φεύγοντες.*

S. EPIFANIO MORTO NEL 402.

Leggevasi una volta in greca lingua la lettera di S. Epifanio vescovo di Costanza, l'antica Salamina di Cipro, a Giovanni vescovo di Gerusalemme: oggi ne abbiamo soltanto la versione fattane da S. Girolamo (*Int. epp. Hier.* LI, § 9). In questa v'è un passo divenuto celebre nella controversia delle sacre imagini, dove pare che il Santo ne riprovi l'uso. Eccone le parole: *Praeterea audivi quosdam murmurare contra me quia quando pergebamus ad sanctum locum qui vocatur Bethel ut ibi collectam tecum, ex more ecclesiastico, facerem et venissem ad villam quae dicitur Anablatha vidissemque ibi praeteriens lucernam ardentem, et interrogassem quis locus esset didicissemque esse ecclesiam et intrassem ut orarem, inveni ibidem velum pendens in foribus eiusdem ecclesiae tinctum atque depictum et habens imaginem, quasi Christi vel Sancti cuiusdam; non enim satis memini cuius imago fuerit. Cum ergo hoc vidissem et detestatus essem in ecclesia Christi contra auctoritatem Scripturarum hominis pendere imaginem, scidi illud et magis dedi consilium custodibus eiusdem loci ut pauperem mortuum eo obvolverent et efferrent.*

Intorno al qual passo si è a lungo scritto dai nostri Apologisti, fra i più recenti dei quali mi piace di noverare l'ab. Trombelli (*De cultu Sanct. Dissert.* IX, cap. 71), e Gian Girolamo Caroli (*Dell'antichità delle armi gentilizie;* Lucca 1741). Degli opinanti altri negano che quest'ultima parte della epistola sia di S. Epifanio, altri glie l'attribuiscono, ma insieme affermano che egli riprova quell'imagine come cosa mal fatta e indecorosa. Il Caroli poi pensa argutamente essersi il Santo sdegnato, perchè chi aveva messa ivi quella imagine dichiarava così un possesso, come usavasi, dic'egli, apporre i veli imperiali nei luoghi che gl'imperatori volevano dimostrare di loro spettanza. Ma di tutta questa ipotesi del Caroli non v'è nè ombra, nè vestigio nelle parole della lettera.

A me pare che il passo s'intenderà nel vero suo senso se non aggiungeremo niente del nostro. Noi dimandiamo, che cosa S. Epifanio dice essere contraria all'autorità della Scrittura. Egli risponde: *In ecclesia Christi pendere imaginem hominis cuiusdam (non enim satis memini cuius imago fuerit) contra auctoritatem Scripturarum, quasi Christi aut Sancti.* Non si tratta dunque di una sacra imagine di Cristo o di alcun Santo, *Christi vel sancti,* ma di quella di un uomo, non importa di chi, messa nella chiesa di Cristo, quasi fosse imagine sacra. Tale è anche l'interpretazione del Suarez e del Vasquez, tenuta anche dal P. Maimbourg (*Hist. des Iconocl.* tom. I, pagg. 439, 440; ed. Paris, 1679), secondo la quale si riesce invece a provare l'uso delle imagini sacre: e ben se ne avvide Calvino che, impugnandone il culto, si guardò di citare questa lettera, quantunque sapesse che gl'iconoclasti se ne erano serviti come di arma potente contro il domma cattolico.

Noi possiamo di fatti rilevare qual fosse la dottrina di S. Epifanio anche da ciò che operarono i suoi discepoli dopo la sua morte, avvenuta nel 402. Essi gli dedicarono una Basilica denominandola da lui, e l'adórnarono di molte imagini, fra le quali posero quella del Santo Vescovo (*Conc. Nic.* II, pag. 616, ed. Labbe): *Ναὸν ἀνεδείμαντο οἱ αὐτοῦ μαθηταὶ ἐν τῇ Κυπρίων νήσῳ ὀνομάσαντες αὐτὸν τοῦ αὐτοῦ πατρός. καὶ μετὰ πολλῶν εἰκονικῶν στηλογραφιῶν καὶ αὐτοῦ εἰκόνα ἐν τῷ νάῳ ἀνέθηκαν.* Nè poi si cominciava allora a fare imagini e

dedicarle per le chiese di quell'isole, perchè S. Niceforo attesta, esserne state sontuosamente abbellite per tutto prima della morte di S. Epifanio (*Antirrh. c. Epiphanid.* cap. 2, pag. 380): *πάντες οἱ* [illegible] *λαμπρύνοντας περιφανέστατα*... Fra queste il Concilio Niceno II ricorda l'imagine della Vergine dipinta sul muro di un oratorio a lei dedicato nella città di Costanza, *ἀπὸ χρωμάτων ἐν τῷ τοίχῳ*: e in Cizio un musaico che rappresentava S. Pietro (*Conc. cit.* pag. 501, ed. LABB.), a proposito di un Saraceno che, *ἴδων εἰκόνα ἐκ ψηφίδων ἐν τῷ τοίχῳ*, gl'infisse un chiodo nella testa, onde ne fu da Dio punito. Di modo che i Cretesi non poterono mai persuadersi che S. Epifanio avesse scritto in tal senso, mentre le chiese di Cipro, prima di lui, erano tutte abbellite d'imagini e le conservavano, senza che si sapesse che il Santo avesse mai cogli scritti o coi fatti oppugnata questa santa usanza diffusa per tutto il mondo romano (*Apologet. minor*, cap. 4, cf. DAMASC. *De SS. Imag. orat.* I, 2; II, 18).

(*Anno 394-405.*)

PRUDENZIO.

La pittura del martirio di S. Cassiano veduta da Prudenzio in Imola, non può dirsi posteriore al 405: nel quale anno Prudenzio divulgò la prima volta le sue poesie. Parve anzi che debba egli averle vedute piuttosto nel secolo quarto allorchè, dopo aver governato due volte in Ispagna, venne in Italia decorato, essendo della milizia palatina, probabilmente da Onorio che reggeva l'impero di Occidente. Avvenne adunque che, andando a Roma, passasse per Imola, l'antico *Forum Cornelii*, e volesse ivi rendersi Cristo propizio per l'intercessione del Santo martire Cassiano, perchè l'affare per cui si recava a Roma avesse buon esito. Dice quindi che prostrato a terra venerò le reliquie del Santo Martire, e come col cuore contrito e lacrimando ebbe raccomandato sè e le cose sue, levò gli occhi e vide un quadro sulla tomba del Santo, dove ne era dipinto il martirio: e così lo descrive (*Peristeph.* IX): Stava il Martire tutto nudo e colle mani legate a tergo (vers. 43): *Vincitur post terga manus spoliatur amictu;* e intorno a lui uno stuolo di fanciulli tutti armati di stile scrittorio e colle tavolette incerate nelle mani: *adest acutis agmen armatum stilis,* e quegli stili ficcavano nelle carni di lui, onde tutta la pelle del corpo si vedeva in mille modi traforata e lacera:

Erexi ad caelum faciem, stetit obvia contra
Fucis colorum picta imago martyris
Plagas mille gerens, totos lacerata per artus
Ruptam minutis praeferens punctis cutem.
Innumeri circum pueri, miserabile visu,
Confossa parvis membra figebant stilis.

V'erano inoltre di quelli che non solo foravano la pelle colla punta acuta dello stilo, ma la laceravano colla paletta del medesimo strumento che doveva servire a raschiare la cera o spianarla. Altri poi gli andavano gittando le tavolette sulla faccia, e le riprendevano intrise di sangue, il quale grondava in copia dal volto.

Coniiciunt alii fragiles inque ora tabellas
Frangunt, relisa fronte lignum dissilit
Buxa crepant cerata genis inpacta cruentis
Rubetque ab ictu curta et humens pagina.
Inde alii stimulos et acumina ferrea vibrant
Qua parte aratis cera sulcis scribitur
Et qua secti apices abolentur et aequoris hirti
Rursus nitescens innovatur area
Hinc foditur Christi confessor et inde secatur,
Pars viscus intrat molle, pars scindit cutem.

PRUDENZIO A ROMA

Dalla visita devota fatta al santuario di S. Cassiano in Imola, Prudenzio mosse verso Roma, ove giunse circa il tempo in che si celebrava la festa di S. Ippolito vescovo e martire. Vi andò ancor egli, e vide il gran concorso di fedeli al Campo Verano, e con essi discese anch'egli nella cripta posta a poca distanza dalla Basilica di S. Lorenzo nel cimitero di Ciriaca. Ciò che egli ivi osservò noi lo leggiamo tuttavia nel carme XI *Peristephanon*, ove ne fa la descrizione al vescovo Valeriano.

Fra le cose notabili eravi, sulla parete del sotterraneo presso la tomba del martire S. Ippolito, dipinta la scena dove i fedeli raccoglievano le membra, le interiora, le ossa, le carni e il sangue del Santo sparse per tutta la campagna, le balze, le siepi, per dove l'avevano trascinato due cavalli ferocissimi presi dalla mandra. Il quadro adunque non rappresentava il martirio, ma sì l'ossequio prestato dai fedeli alle venerande sue reliquie che, diligentemente raccolte, erano ivi deposte. Ma sentiamo Prudenzio (*Perist.* vers. 123 seg.):

Exemplar sceleris paries habet inlitus in quo
multicolor fucus digerit omne nefas.
Picta super tumulum species liquidis viget umbris
effigians tracti membra cruenta viri.
Rorantes saxorum apices vidi, optime papa,
purpureasque notas vepribus inpositas.
Docta manus virides imitando effingere dumos
luserat et minio russeolam saniem.
Cernere erat ruptis conpagibus ordine nullo
membra per incertos sparsa iacere situs.
Addiderat caros gressu lacrimisque sequentes
devia quo fractum semita monstrat iter.
Moerore attoniti atque oculis rimantibus ibant
inplebantque sinus visceribus laceris.
Ille caput niveum conplectitur ac reverendam
canitiem molli confovet in gremio;
hic humeros truncasque manus et brachia et ulnas
et genua et crurum fragmina nuda legit.
Palliolis etiam bibulae siccantur arenae
ne quis in infecto pulvere ros maneat.
Si quis et in sudibus recalenti adspergine sanguis
insidet, hunc omnem spongia pressa rapit.
Nec iam densa sacro quidquam de corpore silva
obtinet aut plenis fraudat ab exequiis
Cumque recensetis constaret partibus ille
corporis integri qui fuerat numerus;
nec purgata aliquid deberent avia toto
ex homine, extersis frondibus et scopulis:
metando eligitur tumulo locus, Ostia linquunt,
Roma placet, sanctos quae teneat cineres.

La pittura dunque, secondo il poeta, non altro rappresentava che una selva e un terreno incolto coperto di sassi, irto di spine, sul quale erano passati due ferocissimi cavalli seco traendo il corpo ignudo del martire legato fra loro con fune pei piedi, di modo che le membra ne erano state divelte ad una ad una, le ossa infrante, e i brani delle viscere, de' muscoli e della pelle qua e là strappati, vedevansi pendere dagli spinai, giacere sul campo, restandone per tutto la terra inzuppata e tinta di sangue. Lo scopo dell'artista era stato di figurarvi i fedeli intenti a raccogliere nei seni delle loro vesti quei laceri avanzi tergendo coi pannilini e assorbendo colle spugne il sanguigno umore con tale diligenza che non ve ne rimanesse nulla. Notabile poi era colui che portava in seno il capo di S. Ippolito, venerando, dic'egli, per la canizie.

La tradizione conservataci da Prudenzio, che il vecchio Vescovo di Porto martirizzato il dì 22 agosto in Ostia, fosse seppellito in Roma nel campo Verano ci è confermata da Papa Pelagio, il quale nel musaico di S. Lorenzo ce lo rappresenta vecchio e in abito sacerdotale, col nome accanto, SCS YPPOLITVS, in atto di offrire a Cristo la sua corona. Ed è pure la stessa la tradizione della Chiesa di Roma a cui rende buona testimonianza il carme di Papa Damaso recentemente tornato alla luce.

Il Kirchhoff (*C. i. gr. Inscr. christ.* pag. 288) pensa che questo S. Ippolito sia il prete mandato in esilio in Sardegna e ivi morto, e che il suo martirio siasi inventato dopo il 354, perchè nel Catalogo dei Papi edito in quell'anno, si afferma che Papa Ponziano ed Ippolito morirono in quell'isola. Tiene inoltre che la pittura del martirio descritta da Prudenzio non anteceda l'impero di Teodosio, sotto il quale si edificarono nel campo Verano più sacri edifizii; e che la statua di S. Ippolito siasi scolpita allora e posta nel sacello dove erano le pitture. Ma egli non ha considerato che la memoria dell'Ippolito prete morto in Sardegna, celebravasi ai 9 di novembre, mentre quella dell'Ippolito vescovo era solennizzata ai 22 di agosto. Di più che il Teodosio sotto l'impero del quale Sisto III fabbricò nel campo Verano la Basilica dedicata ai SS. Sisto, Lorenzo ed Ippolito, non è il primo, sibbene il secondo imperatore di tal nome, il cui impero perciò non antecede l'edizione delle poesie di Prudenzio fatta nell'anno 405. Prudenzio

non ricorda bene se la festa dell'Ippolito vescovo si celebrasse agli idi di agosto (vers. 231, 232): non può però dirsi che abbia confusa la narrazione di due Ippoliti attribuendo al vescovo il martirio sostenuto dal giovane soldato. Imperocchè la Chiesa Romana tenne che l'Ippolito sepolto nel cimitero di Ciriaca fosse il Vescovo, come dimostrano concordemente al novello carme di S. Damaso la statua di marmo, trovata in campo Verano, il musaico di S. Lorenzo e la pittura veduta da Prudenzio, il quale al Vescovo attribuì l'essere trascinato a coda di cavalli. Ed è da notarsi che come il musaico predetto unisce Ippolito vescovo a Lorenzo, la solennità dei quali si celebrava nel giorno medesimo 22 agosto, così i vetri cimiteriali congiungono questo Ippolito con Timoteo martire antiocheno, che il giorno medesimo, 22 agosto, erano festeggiati in Roma.

DITTOCHEO.

Prudenzio ci ha lasciato, fra i suoi carmi, una serie di epigrammi che intitolò Dittocheo, nome di senso finora incerto. Il mio parere di una volta fu che si dovesse scrivere *Dittacheon* (MACAR. *r.* pag. 54), da *διτταχῶς* perchè scritto di qua e di là sulle due pareti della Basilica. Si può anche pensare a *διατοιχεῖον* dalla radice *διάτοιχος*, che vuol dire, trattandosi delle mura di una Basilica, pitture poste intorno intorno sulle pareti. Nella vita di S. Stefano giuniore si legge, che la chiesa di S. Maria delle Blacherne era decorata di pitture *τοῖς διατοίχοις*, sulle pareti intorno: *τὸν κεκοσμημένον τοῖς διατοίχοις ὄντα.. διὰ εἰκονικῆς ἀναζωγραφήσεως.*

È del resto parere dei dotti, che Prudenzio abbia scritti questi versi perchè si apponessero alle pitture o musaici coi quali solevano allora ornarsi le pareti delle Basiliche. Sono quarantanove tetrastici, nei quali il poeta descrive ordinatamente alcune delle storie narrate nei libri santi dei due Testamenti, cominciando da Adamo e terminando coll'Apocalisse. I primi ventiquattro tetrastici appartengono al Testamento vecchio, i secondi ventiquattro al Testamento nuovo, restando fuori del numero il tetrastico quadragesimo nono; del che non sarebbe agevole indagare la ragione, se non vogliamo supporre che quest'ultimo soggetto non entrasse nella serie dei quadri paralleli ma dovesse invece esser posto nell'abside, ov'era dipinto Cristo Dio vincitore della morte e dell'inferno, adorato e riconosciuto dagli Angeli e dai Santi. Il quale argomento doveva già essersi eseguito fin d'allora se non in musaico almeno in pittura, quantunque gli esempii che oggi ne abbiamo nei musaici siano di epoca posteriore a Prudenzio.

Se lo scopo dello scrittore è bene indovinato, noi possiamo servirci di questi tetrastici in luogo delle pitture, come abbiamo fatto di quelli epigrammi che si leggono fra le poesie di S. Ambrogio, nei quali, è anche concorde il parere dei dotti che siano descritte le pitture della sua Basilica. Cominciamo:

ADAM ET EVA.

Eva columba fuit tunc candida, nigra deinde
facta per anquinum male suada fraude venenum
tinxit et innocuum maculis sordentibus Adam:
dat nudis figulna draco mox tegmina victor.

Par manifesto che il solo ultimo verso descriva la composizione, che rappresentava i due progenitori dopo il peccato in atto di coprirsi colla foglia. Ciò che vi si dice del color nero e delle macchie, deve intendersi detto in senso tropologico.

ABEL ET CAIN.

Fratrum sacra Deus nutu distante duorum
aestimat accipiens viva et terrena refutans.
Rusticus invidia pastorem sternit: in Abel
forma animae exprimitur, caro nostra in munere Cain.

Par certo che qui descriva il Verbo che con una mano accoglie il dono di Abele, coll'altra rispinge l'offerta di Caino, *nutu distante aestimat*, come si vede rappresentato nei marmi. Indi sembra che descriva la morte di Abele, che nei marmi non si

è ancor veduta, ma l'abbiamo nella pittura del Cimitero di S. Gennaro (Tav. 96, 2) e poi sopra gli avorii (Tav. 447, 5). L'interpretazione anagogica è tutta del poeta.

ARCA NOE.

Nuncia diluvii iam decrescentis ad arcam
ore columba refert ramum viridantis olivae:
corvus enim ingluvie per foeda cadavera captus
haeserat, illa datae revehit nova gaudia pacis.

Il ritorno della colomba all'arca col ramo di olivo, sebbene in senso figurato, si vede di frequente nelle pitture parietarie e nei marmi; in senso storico si ha nelle miniature dei codici e probabilmente era scolpita sul vaso lustrale di Costantina, dove rimane ora soltanto il corvo che si pasce dei cadaveri.

ILEX MAMBRE.

Hospitium hoc Domini est, ilex ubi frondea Mambre
armentale senis pertexit culmen: in ista
risit Sara casa sobolis sibi gaudia sera
ferri et decrepitum sic credere posse maritum

Questo epigramma starebbe bene col musaico di S. Vitale in Ravenna (Tav. 262, 2), dove Abramo offre un vitello ai tre Angeli e gli è predetto che avrà un figlio, mentre Sara sta sull'uscio della casa e ascolta.

MONUMENTUM SARAE.

Abraham mercatus agrum, cui conderet ossa
coniugis, in terris quoniam peregrina moratur
iustitia atque fides: hoc illi millibus emptum
spelaeum sanctae requies ubi parta favillae est.

Non son qui descritte dal poeta le esequie come quelle di Rachele e di Giacobbe che si vedono dipinte nel codice di Vienna (Tavv. 118, 2; 123, 4), ma la spelonca nella quale Sara fu sepolta.

SOMPNIUM PHARAONIS.

Bis septem spicae vaccae totidem Pharaoni
per sompnum visae portendunt dispare forma
uberis atque famis duo per septennia tempus
instare, hoc solvit patriarcha interprete Christo.

Nelle pitture del codice di Vienna (Tav. 120, 3) e sugli avorii della cattedra di S. Massimiano (Tav. 421, 2), abbiamo espresso il sogno di Faraone, e in altro quadro Giuseppe che l'interpreta illuminato da Dio.

A FRATRIBUS AGNITUS IOSEPH.

Venditus insidiis fratrum puer ipse vicissim
cratera in farris sacco etiam praecipit abdi:
utque reos furti Ioseph tenet, auctio fallax
proditur, agnoscunt fratrem veniaque pudescunt.

In questo epigramma sono indicati tre soggetti distinti; la vendita di Giuseppe, la tazza fatta da lui occultare nel sacco di grano, e il riconoscimento che è solo soprascritto nell'argomento di alcuni codici più antichi; in altri invece si legge la soprascritta *De venditione Ioseph.* Queste tre scene sono state scolpite separatamente: sulla cattedra di avorio di Ravenna (Tav. 420, 3) e in una pisside (Tav. 439, 5) è figurata la vendita: nella predetta cattedra (Tav. 421, 4) e nel codice di Vienna (Tav. 121, 1) è la levata del grano, e in altra pisside (Tav. 439, 6) la tazza trovata nel sacco: la ricognizione di Giuseppe si vede dipinta nel codice di Vienna (Tav. 122, 3) e quella del padre di lui nella cattedra di Ravenna (Tav. 422, 2).

IGNIS IN RUBO.

Sentibus involitans Deus igneus ore corusco
compellat iuvenem pecoris tunc forte magistrum
Ille capit iussus virgam, fit vipera virga:
solvit vincla pedum, properat Pharaonis ad arcem.

Gli antichi ci hanno espresso: Dio che chiama Mosè pastore al rovo ardente; che gli comanda di scalzarsi; non però quando la verga sua si fè serpente, e di nuovo verga; ma, come s'è veduto, quando fa viaggio verso l'Egitto e incontra Aronne (Tav. 218, 3). A me pare che nelle edizioni vi sia una trasposizione erronea dei due versi terzo e quarto di questo tetrastico, che tenterei di riordinare così (Cf. Exod. c. IV, 2-4):

Solvit vincla pedum iussus, fit vipera virga:
ille capit virgam, properat Pharaonis ad arcem.

ITER PER MARE

Tutus agit vir iustus iter, vel per mare magnum.
Ecce Dei famulis scissim freta rubra dehiscunt,
cum peccatores rapidos eadem freta mergant.
Obruitur Pharao, patuit via libera Moysi.

Il passaggio del mar rosso e l'affondamento di Faraone col suo esercito è rappresentato in più monumenti: sono però da vedere singolarmente i sarcofagi (Tavv. 308, 309), il musaico liberiano (Tav. 219, 2) e un quadro della porta di S. Sabina che lo svolgono più ampiamente (Tav. 500, VII).

MOSES ACCIPIT LEGEM.

Fumat montis apex divinis ignibus, in quo
scripta decem verbis saxorum pagina Moysi
traditur: ille suos suscepta lege revisit
forma sed his vituli solus deus et deus aurum.

Delle due scene qui descritte, la prima è più e più volte espressa nelle pitture parietarie e nelle sculture dei marmi e degli avorii, ma il vitello d'oro l'abbiamo soltanto sopra l'avorio di Brescia (Tav. 442).

MANNA ET COTURNICES.

Panibus angelicis albent temptoria patrum:
certa fides facti tenet urceus aureus exin
servatum manna: ingratis venit altera nubes
atque avidos carnis saturat congesta coturnix.

La pioggia della manna si è finora vista soltanto in una pittura del cimitero di Ciriaca (Tav. 59, 2), ma l'arrivo e la caduta delle quaglie è espressa nel musaico liberiano (Tav. 219, 3) e in più di un marmo.

SERPENS AENEUS IN EREMO.

Fervebat via sicca eremi serpentibus atris,
iamque venenati per vulnera livida morsus
carpebant populum; sed prudens aere politum
dux cruce suspendit, qui virus temperet, anguem.

La sola volta che abbiamo veduto questo soggetto, è sulla scatola di avorio di Brescia (Tav. 444): ivi la croce è un palo e il serpe di bronzo vi è avvolto intorno.

LACUS MYRRHAE IN EREMO.

Aspera gustatu populo sitiente lacuna
tristificos latices stagnanti felle tenebat.
Moyses sanctus ait: lignum date gurgitem in istum
conicite, in dulcem vertentur amara saporem.

Non si ha questa scena altrove che nel musaico liberiano (Tav. 219, 4), ma ivi Mosè ha tuttavia in mano la verga colla quale tocca le acque salse, e non si vede che ve la getti dentro, come si esprime il testo.

ELIM LUCUS IN EREMO.

Devenere viri Moysi duce, sex ubi fontes
et sex forte alii vitreo de rore rigabant
septenas decies palmas, qui mysticus Aelim
lucus apostolicum numerum libris quoque pinxit.

I codici danno concordemente *libris* etc. che io non intendo: a me parrebbe doversi sostituire invece *lymphis,* perchè constasse che il numero degli Apostoli e degli uomini apostolici fu figurato dalle dodici fonti e dalle settanta palme, *lymphis quoque pinxit.*

DUODECIM LAPIDES IN IORDANE.

In fontem refluo Iordanis gurgite fertur,
dum calcanda Dei populis vada sicer relinquit.
Testes bisseni lapides, quos flumine in ipso
constituere patres in formam discipulorum.

Nel musaico liberiano e nel rotolo palatino v'è la levata e il trasporto delle dodici pietre (Tavole 220, 4; 158, 2), la cui memoria durava tuttavia ai tempi di Costantino, e se ne mostrava il sito (*It. hier.* pag. 281, ed. PARTHEY). *Ex eo non paret nisi locus ubi fuit arca testamenti et lapides XII quos filii Israel de Iordane levaverunt.*

DOMUS RAAB MERETRICIS.

Procubuit Iericho sola stant atria Raab.
Hospita sanctorum meretrix, tanta est fidei vis,
incolumi secura domo spectabile coccum
ignibus adversis in signum sanguinis offert.

Questa scena è largamente rappresentata nel musaico liberiano (Tav. 221, 2). La casa di Raab

mostravasi ai pellegrini nel 333 dell'era nostra, per testimonianza dell'Itinerario citato (pag. 281): *Supra eandem vero fontem (Helisei) est domus Rachab fornicariae... ibi fuit civitas Hiericho cuius muros gyraverunt cum arca Testamenti filii Israel et ceciderunt muri.*

SAMSON.

Invictum virtute comae leo frangere Samson
adgreditur: necat ille feram, sed ab ore leonis
mella fluunt, maxilla asini fontem vomit ultro.
Stultitia exundat lymphis, dulcedine virtus.

Sta di fatto che, della storia di Sansone, mancano le rappresentanze nei monumenti superstiti dei primi otto secoli. Qui se Prudenzio ricorda le mascelle del leone sbarrate, il mele che scorre dalla bocca squarciata della fiera, e la mascella dell'asino zampillante di acqua, si è per cavarne un senso morale.

SAMSON.

Ter centum vulpes Samson capit, ignibus armat,
pone faces caudis circumligat, in sata mittit
allophylum segetesque cremat: sic callida vulpes.
Nunc heresis flammas vitiorum spargit in agros.

Anche questa terza impresa di Sansone manca nelle antiche scene sacre dipinte o scolpite: il poeta ne deduce il senso morale, dicendo, che le volpi simboleggiano l'eretica scaltrezza che accende nella Chiesa le passioni pel vizio e vi fa strage del buon grano.

DAVID.

David parvus erat, fratrum ultimus et modo Iesse .
cura gregis citharam formans ad ovile paternum,
inde ad delicias regis: mox horrida bella
conserit et funda sternit stridente Goliam.

Davidde ci si presenta in tre aspetti; 1° come pastorello e in atto di sonare la cetra tra le pecore; 2° come valente sonatore davanti a Saulle; 3° come forte guerriero che, ad un colpo di fionda, atterra Golia. Questa terza scena si trova rappresentata in parte nelle pitture cimiteriali (Tav. 25), pienamente nei marmi (Tav. 341, 1, 4) e sugli avorii (Tav. 442).

REGNUM DAVID.

Regia mitifici fulgent insignia David:
sceptrum, oleum, cornu, diadema et purpura et ara.
Omnia conveniunt Christo, chlamys atque corona,
virga potestatis, cornu crucis, altar, olivum.

Parmi che il quadro dovesse rappresentare Davidde innanzi all'ara col sacerdote che gli fondeva sul capo l'olio dal corno della unzione reale; e poichè egli avrà portato in capo la corona o diadema e vestita la porpora tenendo in mano lo scettro, il poeta deduce un simbolico significato da queste insegne e l'appropria a Cristo a cui conviene l'olio, la clamide, la corona, la verga, il corno, l'altare della croce.

AEDIFICATIO TEMPLI

Aedificat templum Sapientia per Salomonis
obsequium: regina Austri grave congerit aurum.
Tempus adest, quo templum hominis sub pectore Christus
Aedificet, quod Graia colant, quod barbara ditent.

In questa pittura si vedeva il tempio di Salomone, e questo principe ammirato dalla Regina Saba che gli offriva i suoi doni preziosi. Prudenzio ne trae un senso allegorico relativo alla Chiesa, che è l'edifizio spirituale fondato da Cristo.

FILII PROPHETARUM.

Forte prophetarum nati dum ligna recidunt
fluminis in ripa, cecidit discussa bipennis:
gurgite submersum est ferrum, sed mox leve lignum
iniectum stagnis ferrum revocabile fecit.

Era espresso il miracolo del ferro della scure che, dal fondo del Giordano, venne su e si congiunse al manico di legno che galleggiava. Vi si vedevano intorno alla riva gli alunni di Eliseo intenti a fare le legna (Tav. 500, III).

CAPTIVITAS ISRAEL.

Gens Hebraeorum peccamine capta frequente
fleverat exilium dirae Babylonis ad amnes:
tum patrios cantare modos praecepta recusat
organaque in ramis salicis suspendit amarae.

Gli ebrei piangono sui margini del gran canale di Babilonia dov'erano stati condotti in schiavitù sedendo all'ombra dei salci, ai rami dei quali hanno sospesi i loro strumenti musicali.

DOMUS EZECHIAE.

Hic bonus Ezechias meruit ter quinque per annos
praescriptum proferre diem legemque obeundi
tendere; quod gradibus, quos vespera texerat umbra,
lumine perfusis docuit sol versus in ortum.

Ai pellegrini di Bordeaux si mostrava la casa di Ezechia (*Itin. Hier.* pag. 279): *Est ibi et domus Ezechiae regis Iudae.* Fra le pitture del codice di Cosma figura la casa di questo re (Tav. 148, 1) coi gradini e il sole in alto che gitta l'ombra sopra di essi.

MARIA ET ANGELUS GABRIEL.

Adventante Deo descendit nuncius alto
Gabriel Patris ex solio sedemque repente
intrat virgineam: Sanctus te Spiritus inquit
inplebit, Maria, Christum paries, sacra virgo.

L'Angelo viene spedito da Dio, ed entrato in casa della Vergine le annunzia l'arrivo dello Spirito Santo, il quale la feconderà rendendola madre del Cristo. Sisto III rappresentò insieme le due scene; lo Spirito Santo che discende dall'alto sulla Vergine e l'Angelo che dal trono dell'Altissimo ha spiccato il volo: indi, in basso, si vede la casa della Vergine che siede all'aperto corteggiata dagli Angeli mentre Gabriele le dà l'annunzio (Tav. 212, 1).

CIVITAS BETHLEEM.

Sancta Bethlem caput est orbis, quae protulit Iesum
orbis principium, caput ipsum principiorum.
Urbs hominem Christum genuit, qui Christus agebat
ante Deus, quam sol fieret, quam lucifer esset.

Il quadro rappresenta la città di Betlemme, e convien dire che v'era dipinto anche il Redentore nella culla, fuori di essa e all'aperto, perchè a suo riguardo è chiamata dal poeta la prima città del mondo, nella quale ebbe origine Colui che è origine di tutte le cose e primogenito di ogni creatura: *orbis principium et caput ipsum principiorum.* Un tal vanto dà il poeta, in altro luogo, anche a Gerusalemme.

MAGORUM MUNERA.

Hic pretiosa magi sub virginis ubere Christo
dona ferunt puero myrrhaeque et turis et auri:
miratur genitrix tot casti ventris honores
seque Deum genuisse hominem, regem quoque summum.

Il concetto del quadro è la Vergine col Bambino in seno, la quale al vedere i Magi che offrono i loro doni, ammira considerando di essere madre di un uomo che è Dio e re sommo. Il gesto della Vergine che può ben essere di ammirazione, si vede espresso in qualche raro marmo: non si è mai veduto però che essa stia lattando il suo Pargolo, come la rappresentano i moderni.

AB ANGELIS PASTORES ADMONITI

Pervigiles pastorum oculos vis luminis inplet
angelici natum celebrans de virgine Christum.
Inveniunt tectum pannis: praesepe iacenti
cuna erat, exultant alacres et numen adorant

La trasposizione di questo quadro nel testo di Prudenzio è un buon argomento per dimostrare che il poeta ha descritte pitture già esistenti ma non rettamente distribuite in ordine cronologico. I pastori furono certamente i primi che si recarono a Betlemme, di poi vennero i Magi. Alle due scene qui descritte fanno riscontro i monumenti, nei quali è espresso l'Angelo che annunzia ai pastori la nascita, ed essi che, con gesto di ammirazione e di gioia, stanno intorno alla culla del Signore: l'abito che indossano è la tunica esomide, e portano, per loro insegna caratteristica, il baston pastorale.

OCCIDUNTUR INFANTES IN BETHLEEM.

Inpius innumeris infantum caedibus hostis
perfurit Herodes dum Christum quaerit in illis
Fumant lacteolo parvorum sanguine cunae,
vulneribusque madent calidis pia pectora matrum.

Una pittura della strage, com'è qui descritta da Prudenzio, non si è peranco veduta: le poche volte che questa scena si trova espressa, vi si rappresenta il Re che comanda e il satellite che esegue il mandato alla presenza del principe. Nel musaico di Sisto III (Tav. 213) il satellite è per recarsi dove il Re gl'impone di andare, ma lo scopo di quell'andata non è espresso che da uno stuolo di madri scarmigliate che portano in braccio i loro figlioletti. Una pittura che rappresentava la strage fu veduta da Teodoro Cerameo che ce la descrive a pagina 356 (*Opp.* ed. Scorso).

BAPTIZATUR CHRISTUS.

Perfundit fluvio pastus Baptista locustis,
silvarumque favis et amictus veste cameli;
tinxerat et Christum, sed Spiritus aethere missus
testatur tinctum, qui tinctis crimina donat.

Nelle pitture e sculture antiche è generalmente espresso lo Spirito Santo che, in forma di colomba, discende dall'alto spargendo sul Redentore rugiada od olio o raggi di lume, mentre è tuttavia nelle acque del Giordano e il Battista fonde l'acqua o impone la mano sul capo di lui. V'è quindi una prolessi, perchè il sacro testo dice che la colomba discese e la voce del Padre si fe'udire allorchè Gesù, dopo che fu battezzato avendo indossato i suoi abiti, orava sulla sponda del fiume. Qui Prudenzio descrive un quadro che sembra avere espressa la seconda parte del racconto evangelico, qual si è da noi veduta nella pittura del cimitero di Pretestato (Tav. 39, 1).

PINNA TEMPLI.

Excidio templi veteris stat pinna superstes,
structus enim lapide ex illo manet angulus usque
in seclum secli quem spreřunt aedificantes.
Nunc caput est templi et lapidum conpago novorum.

Nel 333 dell'era volgare si mostrava ai pellegrini di Bordeaux la eccelsa torre del tempio, sulla quale dicevano che Gesù era stato portato dal demonio, e aggiungevano di più che ivi era la pietra angolare della quale parla la Scrittura (*St. Hieros.* ed. Parthey, p. 278): *Ibi est angulus turris excelsissimae ubi dominus ascendit et dixit ei, is qui temptabat eum [haec omnia tibi dabo si cadens adoraveris me] et ait ei dominus non temptabis dominum deum tuum, sed illi soli servies: ibi est lapis angularis magnus de quo dictum est lapidem quem reprobaverunt aedificantes.* La pinna espressa nella pittura non sarà di certo stata quella che si mostrava ai pellegrini l'anno predetto, nel quale non rimaneva del tempio traccia, non che una torre. Nè poi lo πτερύγιον τοῦ ἱεροῦ (Matt. 4, 5; Luc. 4, 9) tradotto nella volgata *pinnaculum templi*, ha mai significato una torre; onde diremo con Tertulliano che Daniele aveva predetto la città e il *Sancta Sanctorum* dovere aver fine alla venuta del Messia e che insieme sarebbe stato distrutto interamente il pinnacolo o sia il tempio dalla sua cima (*Adv. Iud.* 8): *Dicit enim Daniel et civitatem et sanctum terminari cum duce venturo et destrui pinnaculum usque ad interitum.*

EX AQUA VINUM.

Foedera coniugii celebrabant auspice coetu
forte Galilaei, iam deerant vina ministris:
Christus vasa iubet properanter aquaria lymphis
inpleri, inde meri veteris defunditur unda.

Il quadro deve aver rappresentato alcun servo nell'atto di versar l'acqua nelle idrie, secondo il comando di Cristo, e di più alcun altro che dalle medesime idrie cavava il buon vino, con meraviglia dell'architriclino.

PISCINA SILOA.

Morborum medicina latex, quem spiritus horis
eructat variis fusum ratione latente:
Siloam vocitant, sputis ubi conlita caeci
lumina Salvator iussit de fonte lavari.

Ai pellegrini di Bordeaux si mostrava questa fonte cinta intorno di quattro portici, e loro si diceva come per occulta causa, *ratione latente,* avveniva che scorresse per sei giorni, cessando il

sabato di scorrere per tutto il giorno e la notte (*It. Hieros.* pag. 279): *Haec fons sex diebus atque noctibus currit; septima vero die est sabbatum in totum, nec nocte nec die currit.*

PASSIO IOANNIS.

Praemia saltatrix poscit funebria virgo
Ioannis caput, abscissum, quod lance reportet
incestae ad gremium matris: fert regia donum
psaltria respersis manibus de sanguine iusto.

Vedevasi in questo quadro la regia donzella col capo del Battista in un disco, in atto di portarlo alla madre, avendo le mani intrise di sangue.

PER MARE AMBULAT CHRISTUS.

It mare per medium Dominus fluctusque liquentes
calce terens, iubet instabili descendere cumba
discipulum, sed mortalis trepidatio plantas
mergit, at ille manum regit et vestigia firmat.

La scena si trova espressa in un'antica pietra incisa (Tav. 478, 13), e sappiamo che fu anche dipinta nella Basilica di S. Martino di Tours (LE BLANT, *Inscr. chrét. de la Gaule,* II, n. 174).

DAEMON MISSUS IN PORCOS.

Vincla sepulcrali sub carcere ferrea daemon
fregerat, erumpit pedibusque advolvitur Iesu.
Ast hominem Dominus sibi vindicat et iubet hostem
porcorum raptare greges ac per freta mergi.

Questo assai raro quadro fu fatto eseguire da Teodorico in S. Martino di Ravenna e tuttavia vi si conserva (Tav. 248, 2).

QUINQUE PANES ET DUO PISCES.

Quinque Deus panes fregit piscesque gemellos,
his hominum large saturavit millia quinque.
Inplentur nimio micarum fragmine corbes
bis seni, aeternae tanta est opulentia mensae.

È la prima moltiplicazione, nella quale i cinque pani erano di orzo, che si vede il più delle volte rappresentata e tradotta al significato sacramentale.

LAZARUS SUSCITATUS A MORTUIS.

Conscius insignis facti locus in Bethania
vidit ab inferna te Lazare sede reversum:
adparet scissum fractis foribus monumentum,
unde putrescentis redierunt membra sepulti

Gesù diè ordine che fosse rimossa la pietra che chiudeva la spelonca ove Lazzaro era deposto, ma per levarla non era d'uopo che si rompesse; nè il testo ci autorizza a spiegare così l'apertura del sepolcro, e nemmeno ve n'è riscontro in alcuna pittura o scultura delle tante che ripetono questo soggetto. Il *fractis foribus* che si legge in Prudenzio deve intendersi nel senso dei suggelli che per quella rimozione della pietra furono spezzati e rotti.

AGER SANGUINIS.

Campus Acheldemach sceleris mercede nefandi
venditus exequias recipit tumulosus humandas.
Sanguinis hoc pretium est Christi. Iuda eminus artat
infelix collum laqueo pro crimine tanto.

La pittura esprimeva Giuda appeso al laccio, donde il poeta deduce, che quel campo sarà detto Aceldama e comprato per seppellirvi i forestieri. La disperata morte del traditore si vede rappresentata più di una volta nei monumenti (Tavv. 148, 1; 446, 2; 497, 2), ed è anche espressa nel codice di Rossano, che spero si possa dare alla luce come merita

DOMUS CAIPHAE.

Inpia blasphemi cecidit domus ecce Caiphae,
in qua pulsata est alapis facies sacra Christi
Hic peccatores manet exitus, obruta quorum
vita ruinosis tumulis sine fine iacebit.

Ai pellegrini di Bordeaux si mostravano le ruine della casa di Caifa (*It. hieros.* pag. 279): *In eadem (parte sinistra) ascenditur Sion et paret ubi fuit domus Caifae sacerdotis.* Prudenzio segue il testo di S. Matteo, il quale considera nel suo racconto la casa di Anna come parte di quella di Caifa, e ci farebbe credere che l'oltraggio dello schiaffo fu fatto al Signore dove Pietro il negò, sembrando

che dica essere ciò stato in casa di Caifa, laddove S. Giovanni scrive che Pietro il negò in casa di Anna, dove a Cristo fu dato lo schiaffo.

COLUMPNA AD QUAM FLAGELLATUS EST CHRISTUS.

Vinctus in his Dominus stetit aedibus atque columpnae
adnexus tergum dedit, ut servile, flagellis.
Perstat adhuc templumque gerit veneranda columpna,
nosque docet cunctis inmunes vivere flagris.

L'itinerario gerosolimitano ci addita la colonna della flagellazione nella casa di Caifa: *Et columna adhuc ibi est in qua Christum flagellis ceciderunt.* Dal sacro testo invece apprendiamo che Gesù fu flagellato nel pretorio del preside romano; ma questo pretorio si trovava fuori del recinto di Sionne, a destra di chi andava verso la porta neapolitana, ossia che menava a Naplusa: *Inde ut eas foris murum de Sion euntibus ad portam neapolitanam ad partem dextram deorsum in valle sunt parietes ubi domus fuit sive praetorium Pontii Pilati: ibi dominus auditus est antequam pateretur.* Ai tempi di Prudenzio la colonna doveva dunque essere stata trasportata nel recinto di Sionne e messa dentro una cappella della quale sosteneva la volta, scrivendo egli: *Perstat adhuc templumque gerit veneranda columpna.* Quella che oggi si venera in Roma nella Basilica di S. Prassede, vi fu portata nel decimoterzo secolo dal Cardinal Colonna.

PASSIO SALVATORIS.

Traiectus per utrumque latus laticem atque cruorem
Christus agit: sanguis victoria, lympha lavacrum est.
Tunc duo discordant crucibus hinc inde latrones
contiguis: negat ille Deum, fert iste coronam.

Il testo di S. Giovanni (XIX, 34) che narra essere uscito sangue ed acqua dalla ferita del costato di Cristo fu sempre inteso nel senso espresso nella tragedia del *Christus patiens,* cioè che il sangue non uscì confuso coll'acqua: *ἔσταξεν εὐθὺς αἷμα τ' οὐ πεφυρμένον,* ma che furono due le fonti, *διπλοῦς κρουνός.* Nonno aggiugne (*Paraphr. Ev. S. Io.* cap. XIX), che il sangue uscì prima e poi l'acqua:

πρῶτα μὲν αἷμα χύδη, μετέπειτα δὲ θέσκελον ὕδωρ.

A queste considerazioni il poeta Prudenzio ne aggiunse una sua, imaginando che i due fonti sgorgassero per doppia ferita, ossia che al Signore fosse trapassato il fianco da parte a parte, come qui si esprime e nel *Peristephanon* (VIII, 15):

Ipse loci est dominus laterum cui vulnere utroque
Hinc cruor effusus fluxit et inde latex.

A trapassare con una lancia di un colpo i due lati, era d'uopo che il satellite si trovasse a livello del paziente: e però si può presumere che l'artefice dell'avorio dato da me nella Tavola 446, 2 avesse appunto avuto l'idea di esprimere questo particolare, quantunque ivi sta per ferire il fianco sinistro.

SEPULCRUM CHRISTI.

Christum non tenuit saxum non claustra sepulcri:
mors illi devicta iacet, calcavit abyssum.
Sanctorum populus superas simul ivit ad oras,
seque dedit multis tactuque oculisque probandum.

Dal Golgota ove fu crocifisso il Signore, vassi al sepolcro che è a sinistra distante un trar di pietra, dice l'Itinerario (loc. cit.): *A sinistra portae est monticulus Golgota ubi dominus crucifixus est: inde quasi ad lapidis missum est cripta ubi corpus eius positum fuit et tertia die resurrexit.* Questo tetrastico manca nei manoscritti, ma si legge nelle edizioni antiche: io ve lo lascio stare perchè dello stile medesimo degli altri, e perchè l'argomento il richiede, e il reclama la distribuzione dei soggetti, che così saranno pari. Il Dressel ve l'ha pure ammesso, ma non ben si appone annoverando tra i monumenti che esprimono questo mistero le pitture cimiteriali; stante che non se ne è peranco veduta alcuna di tale argomento.

MONS OLIVETI.

Montis oliviferi Christus de vertice sursum
ad Patrem rediit signans vestigia pacis.
Frondibus aeternis praepinguis liquitur humor,
qui probat infusum terris de chrismate donum.

Il poeta cerca un presagio della pace e della promessa unzione dello Spirito Santo negli olivi, che davano il nome al monte prescelto da Cristo per luogo della sua ascensione.

PASSIO STEPHANI.

Primus init Stephanus mercedem sanguinis imbri
adflictus lapidum: Christum tamen ille cruentus
inter saxa rogat, ne sit lapidatio fraudi
hostibus: o primae pietas miranda coronae.

La tragica scena della lapidazione di Stefano è stata espressa da Cosma indicopleuste (Tav. 152, 1), ed è l'unico monumento che sia pervenuto fino a noi. Sappiamo però che se ne aveva una pittura ai tempi di S. Agostino che, come vedremo, ce la descrive.

PORTA SPECIOSA.

Porta manet templi, speciosam quam vocitarunt,
egregium Salomonis opus; sed maius in illa
Christi opus emicuit: nam claudus surgere iussus
ore Petri stupuit luxatos currere gressus.

Dagli Atti degli Apostoli trae Prudenzio questo miracolo di S. Pietro, che fu il primo operato da lui dopo la Pentecoste.

VISIO PETRI.

Sompniat inlapsum Petrus alto ex aethere discum
confertum omnigenis animalibus: ille recusat
mandere, sed Dominus iubet omnia munda putare.
Surgit et immundas vocat ad mysteria gentes.

Il principe degli Apostoli fu anche il primo che iniziasse la conversione delle genti delle quali egli, egualmente che degli Ebrei, era il supremo pastore in terra. Ai tempi di Epifanio monaco, mostravasi questa visione del desco con entro gli animali mondi ed immondi dipinta in una tela.

[illegible]

Hic lupus ante rapax vestitur vellere molli:
Saulus qui fuerat, fit adempto lumine Paulus
Mox recipit visum fit apostolus ac populorum
doctor et ore potens corvos mutare columbis.

Cosma indicopleuste ci ha rappresentato questa conversione in una pittura che abbiamo data (Tav. 153, 1). Vi si vede Saulo prostrato dalla voce celeste, e ivi accanto rilevato da terra andarne insieme con Anania.

APOCALYPSIS IOANNIS

Bis duodena senum sedes pateris citharisque
totque coronarum fulgens insignibus agnum
caede cruentatum laudat, qui evolvere librum
et septem potuit signacula pandere solus.

Il Redentore chiamato da S. Giovanni Agnello ucciso, non è da credere che gli si mostrasse sotto tal forma, ma che gli si facesse vedere nella sua figura umana nella quale portava espressi i segni della sua passione: lo che ci è significato colle parole (APOCAL. V, 6): *et vidi... agnum stantem tamquam occisum.* Ciò mi pare evidente se si considera che il prendere un volume e romperne i suggelli, sono atti che non si possono attribuire ad un agnello, che non ha mani, ma zampe ed unghie.

PITTURA DI UNA BATTAGLIA ALLA FINE DEL SECOLO QUARTO O SUI PRIMI ESORDII DEL QUINTO.

Vi fu ai tempi di Gaina e di Fravita (398-401) un prefetto in Roma, persiano di origine, il quale fece dipingere una battaglia dove i barbari avevano la peggio e sgominati fuggivano. Erano questi probabilmente comandati da Fribigilda che nel 399 furono battuti da un tal Valentino. Il Prefetto adunque, narra Eunapio (*Excerpta*, ed. MAI, *Script. Veter. n. collectio* II, pag. 288), pose nel quadro la mano divina sporgente dalle nuvole mentre i barbari vi si rappresentavano in fuga disordinata. Il filosofo pagano trova mal fatto che, alla mano celeste e ai barbari posti in fuga, si fosse aggiunta una epigrafe dichiarativa, ma nondimeno ne scusa l'usanza come una necessità: Χεῖρος δὲ τινὸς ὡς ἂν ἐκ νεφῶν προτεινομένης, ἐπίγραμμα ἦν τῇ χειρί· Θεοῦ χεῖρ ἐλαύνουσα τοὺς βαρβάρους· αἰσχρὸν τοῦτο καταγράφειν, ἀλλ' ἀναγκαῖον:.. καὶ πάλιν ἑτέρωθι βάρβαροι τὸν Θεὸν φεύγοντες.

LIBRO NONO

ANNALI DELL'ARTE CRISTIANA

SECOLO V.

DALL'ANNO 400 AL 500 IN CIRCA.

(Anno 403 in circa)

S. AGOSTINO.

S. Agostino scriveva nel lib. XXII, cap. 73 contro Fausto circa il 400, che il sacrifizio di Abramo tanto ripetutamente decantato e dipinto per tutto, dovrebbe ferire gli orecchi e gli occhi di quel Manicheo: *Factum ita nobile tot linguis cantatum tot locis pictum et aures et oculos dissimulantis feriret.* Al tempo medesimo, nel primo dei due libri *De consensu Evangelistarum,* al capo 10, dice che assai frequenti erano quelle pitture parietarie nelle quali si vedeva Cristo coi due Apostoli Pietro e Paolo, e che gl'impostori che avevano finto un carteggio del Signore con quei suoi due Apostoli, non ne avevano tratto l'argomento dai sacri codici, ma da quelle pitture: *Christum et discipulos eius non in sanctis codicibus sed in pictis parietibus quaesierunt.*

Sembra certo che per festeggiare la traslazione delle reliquie di S. Stefano, si fosse in Ippona dipinto il suo martirio. S. Agostino pare ne additi la pittura al popolo raccolto in quella Basilica, quando scrive (*Sermo* CCCXVI, c. V): *Dulcissima pictura haec est, ubi videtis sanctum Stephanum lapidari; videtis Saulum lapidantium vestimenta servantem... ille tunc agnus erat, ille autem lupus erat: modo autem ambo agni sunt.*

S. PAOLINO DI NOLA.

Ponzio Meropio Paolino fu uomo di alto legnaggio, di amenissimo ingegno e, quel che è più, di santa vita. Il suo nome grecanico è Meropio: nacque a Bordeaux e fu discepolo di Ausonio; ebbe un consolato suffetto; tolse a consorte Terasia, si fe' battezzare l'anno 389: indi, mortogli il figlio, da ricchissimo che era si fece povero distribuendo le sue sostanze ai poveri, visse in continenza colla moglie da monaco, poi fu ordinato prete, passò in Italia ove conobbe S. Ambrogio, e a Roma Papa Siricio. Passando di là a Nola impiegò ciò che gli rimaneva in edificare chiese dal 402 al 404, e di poi fu eletto Vescovo.

Al 402 rispose a Sulpicio Severo (*Epist.* XXX, ed. Murat. pag. 185, 186) che dimandava da lui un suo ritratto e della moglie: egli se ne scusò con molta umiltà; indi l'anno seguente 403 scrivendo a lui di nuovo (*Ep.* XXXII), si rammarica

perchè nel Battistero di recente costrutto, di rincontro alla imagine di S. Martino avesse fatto rappresentare la sua; se non fossi da scusare, dic'egli, perchè hai voluto mostrare a coloro che escono dal sacro fonte due esempi l'uno da imitare e l'altro da evitare, *ut emergentes a sacro fonte et vitandum et sequendum pariter conspicerentur;* e su questo concetto stende i versi dimandati da Severo che alle due imagini, a parer suo, si debbano sottoscrivere:

ABLVITIS QVICVMQVE ANIMAS ET MEMBRA LAVATIS
CERNITE PROPOSITAS AD BONA FACTA VIAS.
ADSTAT PERFECTAE MARTINVS REGVLA VITAE
PAVLINVS VENIAM QVO MEREARE DOCET.
HVNC PECCATORES, ILLVM SPECTATE BEATI,
EXEMPLAR SANCTIS ILLE SIT ISTE REIS.

Ho voluto recare questi versi per disteso, perchè servono ad intendere il fine che si proponevano i santi pastori di quella età, adornando le pareti delle Basiliche e dei portici di sacre imagini e di storie bibliche: inoltre l'ho creduto opportuno al riscontro della imagine decorata di nimbo che si vede presente al battesimo in tre monumenti che ho dati a suo luogo (Tavv. 464, 1; 487, 26); al qual proposito illustrando il frammento romano, citai già questo esempio di S. Martino dipinto da Sulpicio Severo nel Battistero da sè costrutto, dove anche fece rappresentare S. Paolino di Nola.

Potrebbe parere strano che nei versi fatti per le pitture delle Basiliche, non si legga nulla che le riguardi: e pure la cosa è così. Noi lo dobbiamo dedurre da S. Paolino, il quale manda a Severo dei versi avvertendo quali si debbono sottoscrivere alle pitture e quali no: *De baptisterio ipso,* dic'egli, *erunt isti, de cuius pictura tantum sunt illi superiores.* E qui veramente parla delle imagini, la sua e quella di S. Martino, ma poi manda ancora dei versi che si debbono apporre alla pittura delle Basiliche: *sequentes ad basilicarum picturam sunt,* nei quali invece si allude alla fabbrica delle due Basiliche congiunte insieme dal battistero edificato nel mezzo di esse, e nulla si dice delle prefate pitture.

Questa medesima lettera XXXII ci è feconda di altri ammaestramenti altresì, che sono di molto profitto per la storia dell'arte. Noi impariamo che i Vescovi e i preti di allora dirigevano generalmente gli artisti, e che si comunicavano fra loro i soggetti da dipingere. S. Paolino scrive a Severo che il suo amico Vittore non gli ha voluto portare soltanto i suoi versi, ma ancora le pitture (*Ep.* cit. 9): *Hoc etiam accrescere fascibus suis voluit, ut nostrarum tibi basilicarum versus simul picturasque portaret: vere ad unanimitatem nostram congruere haec illius postulatio videbatur qua asserebat ut oporteret tibi nostras in Domino aedificationes ita innotescere ut nobis tuas in titulis et in picturis indicare voluisses.* Indi passa a trascrivere i versi fatti per l'abside o nicchia della Basilica lavorata a musaico; ed io li riferirò quantunque notissimi, perchè la storia l'esige (*Ep.* cit. 10): *Apsidem solo et parietibus marmoratam camera musivo illusa clarificat, cuius picturae hi versus sunt.*

Pleno coruscat Trinitas mysterio,
Stat Christus agno, vox Patris caelo tonat,
Et per columbam Spiritus Sanctus fluit.
Crucem corona lucido cingit globo,
Cui coronae sunt corona Apostoli,
Quorum figura est in columbarum choro.
Pia Trinitatis unitas Christo coit
Habente et ipsa Trinitate insignia
Deum revelat vox paterna et Spiritus,
Sanctam fatentur crux et agnus victimam,
Regnum et triumphum purpura et palma indicant,
Petram superstat ipsa petra ecclesiae,
De qua sonori quatuor fontes meant,
Evangelistae, viva Christi flumina.

Eravi dunque una pittura in musaico che ci è descritta nei versi, dai quali mi sembra ricavare con certezza che vi si rappresentava Cristo Dio ed uomo in questo modo. Stava nel basso una roccia dal cui seno sgorgavano i quattro fiumi: sulla roccia era posto l'Agnello colla croce, la porpora e la palma, di che diremo tosto. La croce era intorno cinta da una splendida corona, sul cui cerchio esterno si vedevano ordinatamente disposte dodici colombe. In alto era effigiata la mano, simbolo

della voce del Padre, e la colomba simbolo dello Spirito Santo spargente dal rostro sull'Agnello la celeste rugiada. Tutto è chiaro, ma il poeta non dice dove avesse fatto rappresentare la porpora e la palma, che non dovevano essere dissociate dalla croce e dall'Agnello. Però io imagino che un panno di porpora piegato, a modo di larga zona, doveva vedersi a bisdosso dell'Agnello, come usavasi allora dai pagani di ornare le vittime colla bianca stola portata indosso a traverso: e ricordo che in una insigne pittura cimiteriale sul dorso dell'agnello è posata la simbolica secchia del latte, e un ramo di palma gli si vede sorgere allato (Tav. 48, 2); quanto alla palma penso che essa fosse posta al fianco dell'Agnello e a piè della croce.

Il buon Vittore vide anche la pittura che S. Paolino aveva preparata per la conca dell'abside di altra Basilica fatta costruire a Fondi: egli se ne invaghì e mostrò tutta la brama di portarla a Severo insieme coi versi che la descrivevano: *Basilicam,* scrive S. Paolino (*Ep.* cit. 17), *dare in ipso oppido, quoniam et indigebat, ruinosam et parvam habens, voti fuit: propterea et hos versiculos adiiciendos putavi quos illi in hoc oppido dedicandae basilicae paravimus... in eius abside designatam picturam meus Victor adamavit et portare tibi voluit si forte et eam de duabus elegeris in hac recentiore tua pingere in qua aeque apsidem factam indicavit... De pictura:*

Sanctorum labor et merces sibi rite cohaerent.
Ardua crux pretiumque crucis sublime corona
Ipse Deus nobis princeps crucis atque coronae,
Inter floriferi caeleste nemus paradisi.
Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno.
Agnus ut innocua iniusto datus hostia letho,
Alite quem placido Sanctus perfundit hiantem
Spiritus et rutila genitor de nube coronat.
Et quia praecelsa quasi iudex rupe superstat
Bis geminae pecudis discors agnis genus hoedi
Circumstant solium; laevos avertitur haedos
Pastor, et emeritos dextra complectitur agnos.

Ho notato di sopra che il monogramma di Cristo ☧ e la croce monogrammatica ⳨, erano considerate quai segni di croce al pari delle croci in forma di tau T, e a guisa di antenne ┼ ed equilatere +. Tal'è il senso che danno Eusebio e Lattanzio al *signum*, *σημεῖον*, *tropaeum*, *τρόπαιον*, e così anche parla e si spiega un secolo dopo il santo vescovo Paolino di Nola.

Lunga e minuta si è la descrizione di queste croci che egli ci ha data nel Poema XIX, ma essa è indispensabile in questo luogo:

Ante tamen quia res ita postulat ipsius instar
Enarrabo crucis, qualem et pictura biformem
Fingere consuevit, baculo vel stante bicornem,
Vel per quinque tribus dispansam cornua virgis.
Forma crucis gemina specie componitur, et nunc
Antennae speciem navalis imagine mali ┼,
Sive notam graecis solitam signare trecentos T
Explicat existens, cum stipite figitur uno,
Quaque cacumen habet trasverso vecte iugatur.
Nunc eadem crux dissimili compacta paratu
Eloquitur Dominum tamquam monogrammate Christum:
Nam nota qua bis quinque notat numerante latino
Calculus, haec graecis chi *scribitur, et mediam* rho
Cuius opus et sigma *tenet, quod rursus ad ipsam*
Curvatum virgam facit o *velut orbe peracto.*

È d'uopo per altro avvertire, che S. Paolino si discosta dal noto monogramma di Costantino; imperocchè volendo egli che vi si leggano gli elementi dell'intero greco vocabolo XPICTOC prescrive, che al riccio del rho si aggiunga un apice orizzontale a sinistra. Così vi si troveranno il tau e il sigma insieme congiunti in monogramma, se si riversa dal sinistro lato. Ecco le sue parole:

Nam rigor obstipus facit quod in hellade iota est (P).
Tau idem stylus ipse brevi retro acumine ductus (P)
Efficit, atque ita sex (ꟼ), *quibus omni nomine nomen*
Celsius exprimitur; coeunt elementa sub uno
Indice et una tribus firmatur littera virgis (☧).

Lo *stigma,* detto anco *episemon Bau,* ha il valore numerico di sei nell'alfabeto greco. S. Paolino riducendo così a sei lettere o note gli elementi del nome sacrosanto XPICTOC, indi deriva mistici sensi non meno che dalle tre linee componenti l'A e l'Ω relativi a Cristo Dio ed alla Trinità; il che

egli anche ricava dalle tre linee del monogramma ☧, dove la linea di mezzo, secondo lui, significa lo scettro, e le quattro braccia della croce X dinotano le quattro parti del mondo tratte alla vita del Redentore:

His intermedio coeuntibus insita puncto
Virga velut sceptrum regale superbius extat,
Significans regnare Deum super omnia Christum,
Qui cruce dispansa per quatuor extima ligni
Quatuor attingit dimensum partibus orbem,
Ut trahat ad vitam populos ex omnibus oris.

La descrizione medesima della croce in forma di monogramma cogli stessi sensi, si legge di poi alla metà in circa del secolo quinto imitata dal poeta Orienzio vescovo di Auch (*Commonitorium,* lib. II, vv. 83-103).

Dopo le spiegazioni già date, sarà agevole intendere in che senso scriva il Santo che la croce d'oro rubata dalla Basilica riferiva il doppio tipo:

Hoc opere est perfecta modis ut consita miris
Aeternae crucis effigiem designet utramque.

Il Muratori, nella nota apposta a questo luogo afferma, di avere speso molto tempo svolgendo l'Aringhi per trovare un esempio del monogramma descritto qui da S. Paolino, il quale contenesse insieme la croce e gli elementi del sacrosanto nome; e che infine ne trovò uno nel libro II, capo 10, pagina 511, e conchiude che tale si fu anche il monogramma nolano. Egli come si vede ha confuso il labaro colla nostra croce. Stando alle cose dichiarate, io stimo che il monogramma A☧ω sia il pauliniano, nel quale v'è la croce in forma di tau T e v'è il monogramma composto delle sei lettere, nel quale l'asta di mezzo è lo scettro e il X la croce che tocca le quattro regioni della terra. Tutto insieme poi dimostra la umanità e la divinità di Cristo, la sua passione e la gloria come Dio vero, una delle tre persone della Trinità.

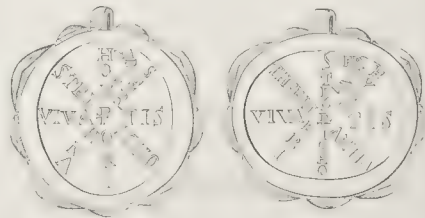
Ut tribus unum
Significet virgis Dominum simul esse ter unum.
Et Deus in Christo est, quem sumpto corpore nasci
Pro nobis voluit trinae concordia mentis.

Questo monogramma sappiamo da S. Paolino che era collocato nella parte dell'absida corrispondente dietro l'altare, ma egli soggiugne che sotto di esso v'era una croce in forma di antenna ancor essa d'oro, la quale aveva intorno una corona gemmata (loc. cit. v. 664), *variis circumdata gemmis* (ib. 665), *crux Domini tamquam diademate cincta,* la quale riebbe intatta dalle mani del ladro. Oltre a ciò amando egli di vedere e mostrare da per tutto questa insegna trionfale, la dipinse sull'ingresso della Basilica di S Felice ricinta intorno di corona, e vi sottoscrisse questi tre versi (*Ep.* XXXII, 12):

Cerne coronatam Domini super atria Christi
Stare crucem duro spondentem celsa labori
Praemia; tolle crucem qui vis auferre coronam.

E due croci entro una corona di fiori dipinse a color rosso sugli stipiti d'ingresso alla nuova Basilica da sè costrutta: apponendovi ancora le colombe che significassero le anime semplici alle quali è aperto il regno di Dio:

Ardua floriferae crux cingitur orbe coronae,
Et domini fuso tincta cruore rubet.
Quaeque super signum resident caeleste columbae
Simplicibus produnt regna patere Dei.

Noi vediamo che nelle sculture dove si è espresso il labaro, due colombe stanno sulla traversa della croce la cui verticale prominente sostiene il nome di Cristo cinto da corona; ma par chiaro che qui S. Paolino parli della croce in corona. È bene però avere imparato da lui qual significato si deve dare a queste colombe. Una croce congiunta col monogramma si vede scolpita in questa età nella calcedonia che ornava il monile di Maria sposa di Onorio, nel cui centro non manca una piccola croce monogrammatica. Eccone il disegno:

Il costume di dipingere storie sacre nelle Basiliche, era tuttavia raro in Italia come afferma S. Paolino (*Poema* XXVII, 543 seg.):

> *pingere sanctas*
> *Raro more domos animantibus adsimulatis.*

Egli però il promosse atteso che si era proposto di volgerlo a vantaggio morale dei fedeli specialmente illetterati, che in gran numero accorrevano dalle città anche lontane nelle solenni feste dell'anno. Fece inoltre rappresentare le imagini dei santi martiri, le cui reliquie si era procurate e le aveva esposte alla divozione dei popoli. Ricavo ciò da due luoghi delle sue opere messi a confronto; donde anche parmi si possa dedurre quali santi avesse egli dipinti; di che vedremo di poi. Passa egli adunque ad additare le pitture disposte nelle due ali del portico:

> *Nunc volo picturas fucatis agmine longo*
> *Porticibus videas, paulumque supina fatiges*
> *Colla reclinato dum perlegis omnia vultu.*

V'era l'istoria mosaica presa dalla Genesi i cui soggetti egli novera traendoli a suo profitto morale, mentre graziosamente li mostra al vescovo Niceta. In prima la creazione di Adamo (v. 607), poi la vocazione di Abramo (v. 610), indi Lot che riceve in casa gli ospiti celesti dai quali è salvato (v. 614), mentre la moglie è cambiata in pietra di sale (v. 615). Il quarto soggetto era il sacrifizio di Abramo, dove si vedeva Isacco che portava le legna sulle sue spalle (vv. 616, 617): il quinto la contesa dei pastori di Abimelec coi suoi, pei pozzi trovati (v. 618): il sesto la fuga di Giacobbe e il sogno, dal quale riscosso consacrò il sasso dove aveva dormendo poggiato il capo (v. 620): il settimo Giuseppe che fugge lasciando la sua veste nelle mani della donna impudica ed adultera (v. 623): l'ottavo l'uscita degli Ebrei dall'Egitto e il loro passaggio pel mar rosso, mentre Faraone è immerso nelle acque (vv. 630-634). Aveva egli ancora posto per nono soggetto toltolo dal libro di Giosuè, il passaggio del Giordano, quando le acque si divisero stando l'arca nel mezzo dell'alveo e le inferiori corsero al mare mentre le superiori arrestandosi si accavallarono in alto (vv. 519 seg.):

> *Quo duce Iordanis suspenso gurgite fixis*
> *Fluctibus a facie divinae restitit arcae.*
> *Vis nova divisit flumen, pars amne recluso*
> *Constitit, et fluvii pars in mare lapsa cucurrit*
> *Destituitque vadum et validus qua forte ruebat*
> *Impetus adstrictas alte cumulaverat undas,*
> *Et tremula compage minax pendebat aquae mons*
> *Despectans transire pedes arente profundo,*
> *Et medio pedibus siccis in flumine ferri*
> *Pulverulenta hominum duro vestigia limo.*

Aveva in fine dato il decimo luogo alla istoria di Ruth, breve, ma feconda di misteri, dic'egli, esortando gli spettatori a trarne profitto:

> *Intentis trascurre oculis: brevis ista videtur*
> *Historia, at magni signat mysteria belli*
> *Quam geminae scindunt sese in diversa sorores.*
> *Ruth sequitur sanctam, quam deserit Orpha, parentem*
> *Perfidiam nurus una, fidem nurus altera monstrat,*
> *Praefert una Deum patriae, patriam altera vitae.*

Veniamo alle pitture poste da lui nei portici della nuova Basilica costruita insieme con un battistero nell'anno 403, la quale fu un'aggiunta fatta alla vecchia Basilica di S. Felice restaurata da lui, anzi rifatta da capo con ricchezza di marmi e di colonne. Queste nuove fabbriche consistevano in un lungo portico e in tre celle insieme unite e decorate di marmi, di pitture, di soffitte e di colonne (*Poema* XXVIII, vv. 13, 14):

> *Et paribus variae et speciosae cultibus extant*
> *Marmore pictura laquearibus atque columnis.*

Di queste tre celle quella di mezzo portava le imagini dei martiri, le due laterali mostravano dipinte bibliche rappresentanze, distribuite in guisa che in una d'esse vi fossero quelle dei santi Giobbe

e Tobia, nell'altra quelle delle sante Giuditta ed Ester (*ib.* vv. 20 segg.):

Martyribus mediam pictis pia nomina signant,
Quos par in vario redimivit gloria sexu.
At geminas quae sunt dextra laevaque potentes
Binis historiis ornat pictura fidelis
Unam sanctorum complent sacra gesta virorum.
Totus vulneribus tentatus lumine. Tobit.
Ast aliam sexus minor obtinet, inclita Iudith
Qua simul et regina potens depingitur Esther.

Quali poi fossero le imagini dei martiri dell'uno e dell'altro sesso, lo possiamo arguire dal novero delle loro reliquie che fa nel Poema XXVII (vv. 406 439), ove attesta che se ne onoravano nella Basilica le ceneri. Erano questi i SS. Andrea, Giovanni Battista, Tommaso Apostolo, Luca Evangelista, i martiri Agricola, Procolo e Vitale, e finalmente v'era quella santa martire di Calcedone, la cotanto celebrata santa Eufemia:

Et quae chalcidicis Euphemia martyr in oris
Signat virgineo sacratum sanguine littus.

(*Anno 401-417.*)

PAPA INNOCENZO I.

Noi abbiamo veduto ai tempi di Costantino farsi menzione di una torre e di una colomba; ed ecco all'uscita di questo secolo quarto e sugli inizii del quinto tornare a parlarcisi di una torre e di una colomba, questa volta dorata, posta da Papa Innocenzo I nel titolo di Vestina, altrimenti detto Basilica dei SS. Gervasio, Protasio e Vitale, che oggi comunemente si denomina dall'appellativo di questo ultimo martire. Fec'egli ancora dono di una patena d'argento dorata la quale, non v'ha dubbio, doveva servire a distribuir la sacra cena, e dicevasi però ministeriale (*Vita*, cap. IV): *Turrem argenteam una cum patena et columba deaurata pensantem lib. XXX.* E al capo V: *Calices argenteos ad baptismum III pensantes singulos lib. II.* A queste patene era costume di congiungere i calici che prendevano ancor essi il nome di *ministeriales*, tre dei quali S. Innocenzo donò al battistero di questo titolo, *ad baptismum*, cioè per le comunioni del sangue ai battezzati.

Ad ornamento del battistero fece anche Papa Innocenzo un cervo d'argento del peso di venticinque libbre, che versava acqua (cap. V): *Ad ornatum baptisterii cervum argenteum fundentem aquam pensantem lib. XXV.* Noi abbiamo veduto sei cervi messi allo stesso scopo da Costantino nel battistero Lateranense; ma questi di certo furono depredati da Alarico nella resa di Roma avvenuta l'anno 409, e con essi tutti gli ori e gli argenti delle chiese. Nè v'è dubbio che in questo spogliamento luttuoso perissero le ricchissime statue d'oro e di argento delle quali Costantino aveva splendidamente abbellite le Basiliche.

(*Anno 406.*)

PROBO CONSOLE ED ONORIO AUGUSTO.

Anicio Probo console ordinario dell'anno 406, pose l'imagine di Onorio sulle due tavolette del dittico e vi si sottoscrisse PROBVS FAMVLVS V · C · CONS · ORD. Una tale imagine non avrebbe trovato luogo negli Annali dell'arte se l'imperatore da l'uno dei lati non portasse l'insegna che può chiamarsi labaro; ma non sarà il costantiniano se si pon mente alla descrizione lasciatacene da Eusebio, testimonio di vista, di che ho detto a suo luogo. Questo labaro invece consiste di un'asta verticale terminata di sopra da una traversa che sostiene un velo quadrato, dal quale pendono sette ciondoli di ornato a guisa di fimbrie. Le altre insegne o vessilli recano sul velo una croce, ovvero un monogramma ☧, il quale è qui invece piantato sull'asta verticale dentro un cerchio quasi corona, mentre sul velo si legge l'epigrafe: IN NOMINE XPI VINCAS SEMPER. La quale acclamazione non sapendosi che fosse scritta sul panno delle insegne, si deve dire che vi è stata posta da Probo, che sembra aver voluto alludere al celebre ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ della celeste visione di Costantino.

(*Anno 417-418.*)

PAPA ZOSIMO.

Se fu costume generale delle chiese di conservare i ritratti dei loro pastori, non è a dubitare che la Chiesa Romana trascurasse di farsi dipingere i suoi Pontefici. Noi ne abbiamo una prova nelle imagini clipeate della Basilica di S. Paolo, che probabilmente vi saranno state fatte da Papa Zosimo. Esse occupavano tutta una zona del lato australe prima che ne fossero distaccate: nel lato boreale le prime dieci non facevano seguito, cessando quelle del lato australe con Papa Innocenzo I. Quei che ne fanno autore Papa Leone I, non potrebbero spiegare perchè avesse egli omessi Zosimo, Bonifacio, Celestino e Sisto III, Pontefici santi e gloriosi che il precessero nel governo della Chiesa.

(*Anno 418-423.*)

PAPA BONIFAZIO.

In questa età medesima che è quella di Giovanni Angelopte in Ravenna, Papa Bonifazio I fabbricò in Roma una chiesa in onore della S. Martire Felicita, presso il cimitero da lei denominato, ove giaceva il suo corpo insieme con quello di uno dei suoi figli di nome Silvano. Sull'ingresso, *in introitu ecclesiae*, v'erano scritti questi versi dettati dal santo Pontefice:

INTONVIT METVENDA DIES SVRREXIT IN HOSTEM
IMPIA TELA MALI VINCERE CVM PROPERAT
CARNIFICIS SVPERARE VIAS TVNC MILLE NOCENDI
SOLA FIDE POTVIT QVAM REGIT OMNIPOTENS.

Questi due distici sono stati letti nel codice di Verdun (Didiot, *Inscr. anciennes de Rome;* ed. sep. pag. 5), ma non si hanno nel codice palatino edito dal Grutero (1176, 8), dove l'epigrafe comincia dal verso quarto che riportiamo appresso supplendone la lacuna del verso 12. Papa Bonifazio in essi allude alla persecuzione ed esilio che ebbe a soffrire per causa dell'antipapa Eulalio, allorquando abitò presso il cimitero di S. Felicita *(Lib. pontif. in vita)*. Ecco i versi già noti; nell'ultimo dei quali ho stimato che il santo Papa volesse dire essere stata questa Santa il sollievo e conforto e tutta la speranza sua perchè non fosse oppresso dai travagli:

CORPOREIS RESOLVTA MALIS DVCE PRAEDITA CHRISTO
AETHERIS ALMA PARENS ATRIA CELSA PETIT
INSONTES PVEROS SEQVITVR PER AMAENA VIRETA
TEMPORA VICTRICIS FLOREA SERTA LIGANT.
PVRPVREAM RAPIVNT ANIMAM CAELESTIA REGNA
SANGVINE LOTA SVO MEMBRA TENET TVMVLVS.
SI TITVLVM QVAERIS MERITVM DE NOMINE SIGNAT
NE OPPRIMER[*ER POENIS SP*]ES FVIT ISTA MIHI.

La pittura scoperta alle Terme di Tito (Tav. 154, 3) non rende di certo i concetti espressi in questa epigrafe. Pensa il De Rossi che in questi versi siano descritte due pitture messe nella chiesa edificata ad onore di S. Felicita dal predetto Papa Bonifazio (*Bull. arch. christ.* 1863, pag. 43).

(*Anno 425.*)

LAURICIO.

Lauricio architetto, del quale si danno le ben meritate lodi nel Libro pontificale di Ravenna, dice Agnello, che fu mandato dall'imperatore Onorio perchè gli costruisse un palazzo in quella città; il che Lauricio eseguì in meno di cinque anni, fabbricando anche una Basilica a S. Lorenzo, in una cui cappella dedicata ai SS. Stefano, Gervasio e Protasio, pose il suo sepolcro con l'epigrafe riferita così nel codice dell'Agnello: *Stefano Protasio B. Martyrio et sibi memoria aeterna Lauricius huius dedicavit sub die III Kal. Octobris Theodosio XV et Placido Valentiniano.* Questa epigrafe si leggeva tuttavia ai tempi del Rossi, che nella Storia di Ravenna ce la dà così trascritta: *Stephano Protasio et Gervasio Beato Martyrio et sibi memoriae Lauritius dedicavit sub die III Kal Octobr. Theodosio XI et Placido Valentiniano Coss.* Ma se è vero ciò che narra l'Ab. Agnello, che Onorio accompagnò le esequie di Lauricio: *Ipsius imperatoris temporibus defunctus est in senectute bona. Sequebatur rex cum militibus lugentibus feretrum. Sepultusque est in monasterio sanctorum Gervasii et Protasii,* non potrà

egli essersi fabbricato il sepolcro se non essendo tuttavia vivo e regnando Onorio, il quale morì ai 15 agosto del 423, mentre invece l'epigrafe dedicatoria, secondo la lezione del Rossi, dice che la cappella fu compita e consecrata nel consolato XI di Teodosio che è dell'anno 425. A prendere un partito, poichè i due trascrittori sono d'accordo nel nominare Placido Valentiniano a collega di Teodosio, non v'è altra scelta che di rigettare il racconto di Agnello in quanto stima che Lauricio morì e fu onorato alle esequie dal principe Onorio; ovvero diremo che il principe non è Onorio ma Giovanni, che regnò in Ravenna dalla morte di Onorio fino al 425; dappoichè Valentiniano III non si stabilì in Ravenna prima del 438. Può anche essere che il giorno della sua morte siasi aggiunto posteriormente. Pare quindi che l'epitaffio si debba restituire verosimilmente così, emendati gli errori e supplite le omissioni.

STEPHANO GERVASIO ET PROTASIO
BEATIS MARTYRIBVS
ET SIBI MEMORIAM AETERNAM
LAVRICIVS VIVVS DEDICAVIT
OBIIT SVB DIE III KAL · OCT ·
THEODOSIO AVG · XI ET PLACIDO VALENTINIANO CAES
CONS ·

Questa epigrafe dedicatoria del *monasterium*, ossia cubicolo e cappella della Basilica, si leggeva in lettere d'oro sul muro a destra di chi entrava, e v'era vicino un musaico esprimente i tre martiri in sembiante giovanile: *Antequam cubiculum arcae ingrediaris manu dextra aspexeris iuxta quod effigies trium puerorum musivo depictae sunt. Ibi litteras aureas invenies continentes Stephano etc.*

(Anno 423-432.)

PAPA CELESTINO.

Abbiamo appreso dall'epigramma che si legge tuttora in S. Sabina, che Pietro illirico impiegò le sue ricchezze a costruire ed ornare quella Basilica; il che potè fare governando Celestino Papa.

CVLMEN APOSTOLICVM CVM CAELESTINVS HABERET
PRIMVS ET IN TOTO FVLGERET EPISCOPVS ORBE (1)
HAEC QVAE MIRARIS FVNDAVIT PRESBYTER VRBIS
ILLIRICA DE GENTE PETRVS.

Questo Pietro era ancor egli morto quando fu posto l'epigramma, attestandocelo l'elogio nel quale si parla di lui come di chi ha meritata la vita eterna:

QVI BONA VITAE
PRAESENTIS FVGIENS MERVIT SPERARE FVTVRAM.

Alle due estremità di questa poesia che è in musaico, sono con l'arte medesima eseguite le personificazioni delle due Chiese, quella cioè della circoncisione e quella dei gentili. È probabile ma non certo, che il Papa Sisto III abbia onorata così la memoria di Pietro illirico: il lavoro adunque che a lui può appartenere, si è il musaico dell'arco maggiore e quello della parete a ridosso della porta d'ingresso, esprimente un portico con quattro archi fregiati di stelle, e nei petti loro due delle protome dei quattro animali evangelici: rimane tuttavia a sinistra la mano celeste sporgente dalle nuvole con un libro, che è certamente quello degli Evangeli (Tav. 210). È la seconda volta che troviamo rappresentati questi simboli evangelici, dove anche si vedono muniti di ali come nel musaico di Papa Siricio; ma il giovane che in S. Pudenziana esce nudo dalle nuvole, qui è invece vestito di tunica. La mano col libro è la prima ed unica volta che si vede figurata indipendentemente e per significare l'origine divina dell'Evangelo datoci come già l'antica legge fu data a Mosè sull'Oreb. I due Apostoli che sembrano stare qui fuor di luogo, possono essere stati messi a disegno e sui pilastri come due colonne della Chiesa: essi di fatti sono atteggiati in modo da predicare il Vangelo.

(1) Non mi pare fuor di luogo il confronto di questo romano magnifico testimonio della dignità del Papa, con quello che gli viene da S. Cirillo di Alessandria primo patriarca nella gerarchia dopo del romano pontefice (*Hom.* XI *opp.* tom. X, ed. MIGNE, pag. 1039): μάρτυρα τὰ ἔχομεν ἀξιόπιστον τὸν ἁγιώτατον καὶ ἀρχιεπίσκοπον πάσης τῆς οἰκουμένης πατέρα τε καὶ πατριάρχην Κελεστῖνον τὸν τῆς μεγαλοπόλεως Ῥώμης

Il musaico dell'arco maggiore oggi manca, e vi può supplire soltanto un disegno dato alla stampa dal Ciampini, dove figurano quindici busti clipeati: nel centro della volta è Cristo, indi, a destra e a sinistra, gli Apostoli, probabilmente coi due discepoli Marco e Luca. Il Signore, come tutti gli altri, è barbato e cinge il nimbo ombreggiato dalla croce e però detto *σταυροσκίαστος* da S. Teodoro Studita *(Ref. poem. iconomach.)*; che se è così, dovrà dirsi il più antico esempio che se ne abbia finora.

Non ci è noto chi abbia dato compimento ai musaici di S. Sabina apponendovi l'epigrafe, che tuttora vi si legge, colle imagini delle due Chiese. Questa personificazione non è nuova, ma importa che ora si legga sotto ciascuna il proprio nome.

(Anno 429.)

S. GERMANO.

La pia usanza di portare appese al collo medaglie di divozione, ha un esempio di epoca certa nel 429, allorchè S. Germano pose al collo di S. Genovefa una medaglia, sospendendola per un forellino che a tal'effetto vi fece fare: *Ut perforatus collo eius inhaereret indixit* (*Act. SS.* II Ian. p. 143).

(Anno 408-450.)

TEODOSIO II.

Teodosio II, come apprendiamo dalla sinodica dei Patriarchi di Alessandria, di Antiochia e di Gerusalemme, indirizzata a Teofilo imperatore (ed. COMBEFIS, *Orig. rer. constant.* pag. 141), donò una larga patena, di quella sorta che i greci chiamavano *στατήρ*, *δίσκος* e anche *δισκοποτήριον*, perchè solevano avere insieme il calice: in essa si vedeva rappresentata all'encausto la cena del Signore: *Ψηλάφησον*, dicono essi, *καὶ ἴδε τὸν μέγιστον αὐτοῦ δίσκον εἰς ὅνπερ ἐγκαυστικοῖς καλιεργήμασιν ὁ μουστικὸς τοῦ Χριστοῦ δεῖπνος μετὰ τῶν δώδεκα ἀποστόλων ἐγκεκόλαπτο.*

Teotecna di Rosopoli nella Cilicia, sanata da S. Simeone lo Stilita, se ne fece un ritratto che operava miracoli (*Act. Conc.* ed. HAND. tom. IV, pag. 217): alle imagini di questo Santo che fiorì ai tempi di Teodosio II, si accendevano i lumi ed ornavansi coi veli nei luoghi pubblici di Antiochia e sulle porte delle officine (*ib.* pag. 200): *μετὰ φώτων καὶ βήλων ἐν δημοσίῳ καὶ ἐμφανεῖ τῆς πόλεως τόπῳ ἐπάνω τῶν θύρων τοῦ ἐργαστηρίου αὐτοῦ.* Teodoreto nel Filoteo, o sia nella *Historia religiosa,* al cap. XXVI, narra che il santo tuttora vivente fu assai venerato in Roma e se ne tenevano a difesa le sue imagini sopra tutte le officine: *φασὶ οὕτως ἐν Ῥώμῃ τῇ μεγίστῃ πολυτρύλλητον γενέσθαι τὸν ἄνδρα, ὡς ἐν ἅπασι τοῖς τῶν ἐργαστηρίων προπυλαίοις εἰκόνας αὐτῷ βραχείας ἀναστῆσαι, φυλακήν τινα σφίσιν αὐτοῖς καὶ ἀσφαλείαν ἐντεῦθεν ποριζοντας.* Egli era asceso sulla colonna ai tempi di Valente, e cessò di vivere l'anno quarto di Leone, cioè nel 460.

S. NILO.

Deposta la falsa opinione che l'Olimpiodoro al quale scrive S. Nilo dal monastero del Sinai, sia l'Olimpio che accusò di tradimento il celebre Stelicone; opinione che ebbe origine dall'errore di Fozio che chiama Olimpiodoro questo Olimpio, a noi non è pervenuta finora notizia veruna intorno all'epoca nella quale l'Olimpiodoro, amico di S. Nilo, fu prefetto in Costantinopoli. Poniamo dunque prima della morte di S. Nilo, la quale avvenne circa il 451 secondo i calcoli più verosimili, quella lettera a cui S. Nilo risponde nel libro IV delle Epistole, numero 61. Questa risposta fu recitata nel Concilio Niceno II a pro del culto delle sacre imagini. Olimpiodoro cercando di ornare una Basilica di pitture le quali, a parer suo, potessero ricreare gli spettatori, si volge come era dovere e costume, quantunque qualche letterato moderno mostri d'ignorarlo, a consultare il dotto e santo Abate, che ritiratosi dalla corte e dal mondo, viveva nel monastero del monte Sinai occupandosi utilmente a scrivere in pro della fede e della vita monastica.

Il brano di lettera nella quale il prefetto di Costantinopoli dimandava se nella grande Basilica che era per costruire ed ornare, ad onore dei santi martiri, stava bene porre nel presbitero le imagini loro, mentre le pareti destra e sinistra dovevano rappresentare cacce di animali d'ogni maniera, in guisa che vi si vedessero presso il terreno distese le reti, e lepri e capre selvagge e altre bestie in fuga essere inseguite dai cacciatori e dai cani; inoltre vi si doveva vedere il mare colle reti piene di ogni maniera di pesci e i pescatori che le traevano alla riva: poi vi si eseguissero bei stucchi con ornati d'ogni sorta capaci di far piacere a vederli nella casa del Signore, mentre nelle case comunemente si costumava di affiggere sulle pareti croci senza numero e con esse vi si solevano vedere dipinti volatili, animali quadrupedi e rettili aggirantisi e strisciando sopra terre coperte di piante e cespugli. A questa dimanda che dimostra qual concetto si avesse allora in quella metropoli della pittura e scultura di decorazione sì nelle chiese, come nelle case private, e qual distinzione si ponesse tra le pitture e sculture che decoravano le case private e quelle che servivano ad ornamento e decoro delle chiese; al qual genere, fuori di dubbio, Olimpiodoro attribuiva le imagini dei Santi che avevano data la vita per Cristo; risponde S. Nilo dissimulando le imagini sacre, e solo dissuadendolo da quella che egli chiama puerilità di distrarre e divertire i fedeli. Sarà invece, dic'egli, proprio d'uomo che pensi seriamente il porre nel presbitero, sulla parete che guarda l'oriente, una croce per la quale il genere umano è salvo e si predica la speranza a tutti quei che ne diffidano. Quanto poi al rimanente del sacro edifizio, inculca S. Nilo che si facciano da un buon pittore dipingere le istorie del vecchio e del nuovo Testamento, e ne allega per motivo la grande utilità d'instruire e rivocare in mente i buoni esempii. Nel quale scopo dell'arte si accorda mirabilmente con S. Paolino Riguardo all'*οἶκος κοινός*, osserva che essendo esso diviso in piccole stanze, sarà ben provvisto se in ciascheduna celletta vi stia una croce, e si ometta il restante che si rende superfluo. *Στέῤῥοῦ δὲ καὶ ἀνδρώδους φρονήματος οἰκεῖον τὸ ἐν τῷ ἱερατείῳ μὲν κατ᾽ ἀνατολὰς τοῦ θειοτάτου τεμένους ἕνα καὶ μόνον τυπῶσαι σταυρόν· δι᾽ ἑνὸς γὰρ σωτηριώδους σταυροῦ τὸ τῶν ἀνθρώπων διασώζεται γένος, καὶ τοῖς ἀπελπισμένοις ἐλπὶς πανταχοῦ κηρύσσεται· ἱστορίων δὲ παλαιᾶς καὶ νέας Διαθήκης πληρῶσαι ἔνθεν καὶ ἔνθεν χειρὶ καλλίστου ζωγράφου τὸν ναὸν τὸν ἅγιον, ὅπως ἂν οἱ μὴ εἰδότες γράμματα, μηδὲ δυνάμενοι τὰς θείας ἀναγινώσκειν γραφὰς, τῇ θεωρίᾳ τῆς ζωγραφίας μνήμην τε λαμβάνωσιν τῆς τῶν γνησίως τῷ ἀληθινῷ θεῷ δεδουλευκότων, ἀνδραγαθίας καὶ πρὸς ἅμιλλαν διεγείρωνται τῶν εὐκλεῶν καὶ ἀοιδίμων ἀριστευμάτων δι᾽ ὧν τῆς γῆς τὸν οὐρανὸν ἀπηλλάξαντο τῶν βλεπομένων τὰ μὴ δρώμενα προτιμήσαντες.*

MUSAICO VOTIVO POSTO NEL 427 DA GALLA PLACIDIA IN RAVENNA

La Basilica votiva edificata in onore di S. Giovanni Evangelista da Galla Placidia, già moglie di Costanzo III e madre di Valentiniano e di Giusta Grata Onoria, era distrutta fin dai tempi del Rossi. La descrizione che egli ne fece dedussela dal libro pontificale dell'abate Agnello, e da un altro manoscritto; e ciò dobbiamo fare anche noi. Galla fuggiva da Roma colla sua famiglia quando fu sorpresa nell'Adriatico da una fiera tempesta: la vita era in pericolo, allorchè si volse alla preghiera obbligandosi a S. Giovanni Evangelista con voto, al quale diè compimento alquanto dopo il 427. Consistette questo in una Basilica edificata dai fondamenti insieme coll'annesso monastero e arricchita di marmi e di musaico, nel quale espresse lo scampo miracoloso dal naufragio. Due sono le narrazioni a noi pervenute dei lavori eseguiti; l'una è generale, l'altra è meglio particolareggiata (MURATORI, *Rerum italic. script.* tom. I, pars II, pagg. 568, 570 e 571). Si legge nella prima che degli artefici, altri ornarono la parte orientale della Basilica con musaico che si chiama semplice e con quello che si dice dorato; altri lavorarono il pavimento parimente a musaico, e che d'ordine di

Placidia rappresentarono sulla parete dell'arco maggiore, il pericolo del naufragio coll'Evangelista che, in forma di pilota, stava al governo del timone: sul pavimento era figurato il mare in tempesta: *Artificum alii orientalem Basilicae partem nunc vitreo simplici nunc aurato venustant; alii strata calce tessellis marmoreis pavimenta componunt: iubet Augusta ubique naufragii sui praesentari formam, ut quodammodo tota operis facies Reginae pericula loqueretur. Videris in pavimentum ondosum undique mare quod quasi ventis agitatum procellosae tempestatis gerat imaginem. Frons autem Ecclesiae quae immensi arcus volumine orientales respicit partes mirifico apparatu tam Reginae devotionem quam artificis peritiam indicat. Porro paries summus a quo Ecclesia terminatur et cancellum incipit operoso magisterio Augustae periculum liberationemque figurat: habet enim imagines periclitantium in mare navium personarumque similitudinem quae maesto vultu suas angustias videntur indicare, in quibus navibus pars prima beati Iohannis speciem habet ordinem imitantis.*

Prima di procedere oltre alla seconda narrazione, è di mestieri che dichiariamo il senso di alcune voci, le quali se non s'intendono bene, il lettore non si spiegherà mai la composizione. In prima sia noto che il nostro anonimo divide la Basilica in due parti, e la prima destinata al popolo chiama *ecclesia,* la seconda *cancellum,* che comincia dall'arco maggiore e, con altro vocabolo, si chiama il presbitero. La faccia dell'arco riguardante la *ecclesia,* si dice da lui *frons ecclesiae quae orientales respicit partes;* perchè il presbitero rispetto alla *ecclesia* era qui volto, come di frequente, a levante, acciocchè i fedeli orando guardassero al sorgere del sole. Da ciò deriva che questo scrittore non parla per nulla del musaico che decorava l'abside, ma di quello soltanto che ornava l'arco maggiore, e vedremo che neanche di esso dà un pieno ragguaglio.

Il quale, se noi cerchiamo, lo troveremo, sebbene a stento, nella seconda descrizione che comincia così: *In oriente quoque absidam super duas mirae magnitudinis columnas posuit quas thecis argenteis decenter teguit.* Indi prosegue: *Desuper denique pinnam arcuatam statuit quam mirabiliter ex vitro auroque musivit ibique in musivo maiestas Domini exarata nunc videtur quasi porrigens libellum dilecto discipulo, ut in Apocalypsi sua legitur, dicens: accipe librum et devora illum: sub cuius pedibus in libro legitur sanctus Iohannes Evangelista.* Qui segue il testo così: *Hinc inde mare vitreum duabus cum navibus aspicitur in quibus sancti Iohannis apparet gubernaculum et undique ex eodem metallo in modum arboris videntur palmarum et aliarum, sub quibus in iunctura praefati arcus ita invenimus adsignatos versus, verum tantum super capita imperatorum divorum idest Constantii Archadii Valentiniani et ceterorum, Amore Christi nobilis et filius tonitrui sanctus Iohannis arcana vidit Galla Placidia Augusta pro se et his omnibus hoc votum solvit.* Ma io penso che la menzione delle palme stia fuor di luogo, e che il testo debba ordinarsi, di modo che tutto intorno al gruppo di Cristo e dell'Apostolo siano le palme e che di poi lo scrittore passi a descrivere le navi in mare, e finalmente l'epigrafe votiva posta sopra le teste dei principi. Segue adunque per me dopo *legitur* SANCTVS IOHANNIS EVANGELISTA, indi: *et undique ex eodem metallo arbores videntur in modum palmarum elatarum* (ripudiando *et aliarum*). *Hinc inde mare vitreum duabus cum navibus aspicitur, in quibus sancti Iohannis apparet gubernaculum, sub quibus in iunctura praefati arcus ita invenimus adsignatos versus etc.* AMORE CHRISTI NOBILIS ET FILIVS TONITRVI ARCANA VIDIT. GALLA PLACIDIA AVGVSTA PRO SE ET HIS OMNIBVS HOC VOTVM SOLVIT. Il concetto del gruppo di mezzo è quindi simile a quello che abbiamo veduto in S. Costanza (Tav. 207, 2): inoltre, a destra e a sinistra, furono espresse le navi in tempesta colla persona dell'Apostolo che siede al timone di ciascuna, e Galla coi figli che mesti addimostrano le angosce in che stanno. La preghiera di Placidia si legge in forma di prosa; ma pare a me che sia un ritmo che doveva cantarsi a guisa di celeusma sui remi, e a quanto si può

congetturare, doveva esse distribuito in questo modo:

O sancte Apostole
Christo dilectissime
succurre nobis miseris
in his procellis nimiis.
5 *Iohannes tu theologe*
erue nos a pelago
qui suscitasti mortuos
(il ms. legge pro sperare) *pro[s]pera nunc servulos.*
Te solum privilegio
10 *dilexit Christus dominus*
commendat Matrem Virginem
pendens in crucis stipite
Praebe modo auxilium
in hoc grave periculum
15 *Aulam tibi [prae]nitidam*
Ravenna in urbe faciam
Longam et latissimam
magnam et dignissimam
quae valde condeceat
20 *in tuo sancto nomine.*

Dall'arco maggiore passa l'anonimo a quella parte dell'absida che chiama *crypta absidae,* la quale ei dice che era illuminata da finestre decorate di colonnette di bianca pietra e che tutta splendeva di bel musaico: *quae musivo apparatu valde perlustrans decoratur;* il cui soggetto egli descrive così: *In medio denominatae absidae imago Domini pulcherrima Salvatoris nimium rutilat per totam ecclesiam, cui in mundo nulla reperitur simillima, quia tota videtur inter caelestes libros Apostolorum duodecim esse clarissima, et quicumque incedens per iam dictam basilicam procul ab illa ubique miratur.* Gesù aveva in mano un libro aperto e vi si leggevano queste parole: BEATI MISERICORDES QVONIAM MISEREBITVR DEVS. *Sub cuius igitur pedibus scriptum sic reperies in absidae circuitu:* SANCTO AC BEATISSIMO APOSTOLO IOHANNI EVANGELISTAE GALLA PLACIDIA AVGVSTA CVM FILIO SVO PLACIDO VALENTINIANO AVGVSTO ET FILIA SVA GRATA HONORIA AVGVSTA LIBERATIONIS PERICVLVM MARIS VOTVM SOLVENT. Segue di poi: *et in septentrionalem partem evangelium secundum Lucam;* la qual menzione dimostra che il testo è monco, perchè è chiaro che se v'era l'evangelo *secundum Lucam,* vi dovevano essere anche gli altri tre evangeli coi dodici libri simboleggianti i dodici Apostoli, e gli uni e gli altri simboli attorno a Cristo. Passa quindi a dire che sul luogo dov'era il trono dell'arcivescovo vi si vedeva l'imagine del primo Pietro seniore, *syra facta,* che forse è scorrettamente scritto per *musiva facta;* il quale vi si rappresentava come se celebrasse all'altare la messa ed era assistito da un Angelo diademato messo di prospetto e in atto di offrire al Signore le orazioni del santo Vescovo. La quale attitudine dell'Angelo ha un bel confronto nello specchio VI della porta di S. Sabina (Tav. 500), dove lo spirito celeste sta di lato a Zaccaria che prega. Dopo ciò è forza riconoscere un'altra lacuna; perocchè soggiugne l'anonimo: *et super capita Augustorum in circuitu sic legitur:* CONFIRMA HOC DEVS QVOD OPERATVS ES IN NOBIS A TEMPLO SANCTO TVO QVOD EST IN IERVSALEM TIBI OFFERENT REGES MVNERA. A questo difetto, pare a me, che possa supplirsi giovandosi della notizia del Rossi, che non so donde l'avesse. Narra egli adunque che nel musaico erano figurati a destra e a sinistra alcuni imperatori e alcune persone della famiglia imperiale col proprio nome: a destra: D · CONSTANTINVS D · THEODOSIVS D · ARCADIVS D · HONORIVS THEODOSIVS NEP: a sinistra: D · VALENTINIANVS D · GRATIANVS D · CONSTANTIVS GRATIANVS NEP · IOANNES NEP · Inoltre allato al gradino del presbitero erano a destra Teodosio II ed Eudocia colla epigrafe D̅N̅ TEODOSIVS D̅N̅ EVDOCIA; a sinistra Arcadio ed Eudoxia, D̅N̅ ARCADIVS D̅N̅ EVDOXIA AVG.

Il musaico adornava la conca o *crypta* dell'abside, ma la parte inferiore era fregiata con lastre di marmi diversi, tra i quali l'anonimo nomina il porfido: *sub quarum personis in circuitu constat mirificum politorum porfyreticorum opus variorum lapidum.* Il pavimento era lavorato a musaico sopra mattoni che egli chiama sublibiani, sui quali, *supra quos,* dic'egli, *conglutinatio arenae et calcis extenditur, in qua velut lymphae aequoris ordo tesellum* (cioè *tessellarum*) *clare cernitur.* Indi descrive l'altare col ciborio di marmo che è sostenuto da quattro colonne di argento, e aggiugne che da quello pendono sospesi vasi d'oro e d'argento colla colomba, e su in cima splende la croce fra gigli e pomi; davanti alla qual croce Placidia pose due tavole o sia due pitture che rappresentavano le prore delle due navi con la croce, a ciascuna la sua: *supra quod (altare) tugurium marmoreum decoratur*

quod a quatuor argenteis columnis sustentatur, sub quo pendent vasa aurea et argentea cum columba ex eodem metallo, in cuius cacumine crux inter lilia et poma nitet, duaeque tabulae, ante quam (leggasi *ante quam duae tabulae*) *cum duabus crucibus prorae similibus ab eadem Augusta statutae fuere.*

DOPO IL CONCILIO DI EFESO TENUTOSI L'ANNO 431.

Una sicurissima prova dello scopo che si propose il Papa Sisto III di onorare Nostra Signora e diffonderne il culto negatole dall'empia eresia di Nestorio, si ha da quanto fece rappresentare in musaico sull'arco maggiore, di che diremo or ora, e, ciò che è quasi ignorato, nell'altro musaico che pose sul muro interno della porta d'ingresso. Questo lavoro e il soggetto rappresentato non è conosciuto per libri o scritti di veruno, ma possiamo esser certi che Sisto vi fece rappresentare quei santi che, per difendere il domma della Maternità divina, furono tormentati e diversamente uccisi dalla fazione eretica e conseguirono però la corona del martirio. Tutto ciò a me pare che chiaramente si deduca dall'epigramma, ancor esso in musaico, che vi fu sotto e ci si è conservato intero nel codice Palatino (*Grut.* 1170, 7) e nel Verdunese (DIDIER, *Inscr. anc. de Rome,* estr. dalla *Revue des Sciences ecclés.* ed. separ. pag. 10). Ai tempi nei quali il De Angelis scriveva la storia di questa basilica, non ne rimaneva che la sola prima parte del verso primo fino al T di *tecta* (*Bas. S. M. Mai. descr.* p. 88).

VIRGO MARIA TIBI XYSTVS NOVA TECTA DICAVIT
DIGNA SALVTIFERO MVNERA VENTRE TVO.
TV GENITRIX IGNARA VIRI TE DENIQVE FOETA
VISCERIBVS SALVIS EDITA NOSTRA SALVS.
ECCE TVI TESTES VTERI SIBI PRAEMIA PORTANT
SVB PEDIBVSQVE IACET PASSIO CVIQVE SVA.
FERRVM, FLAMMA, FERAE, FLVVIVS, SAEVVMQVE VENENVM,
TOT TAMEN HAS MORTES VNA CORONA MANET.

Due sono i concetti che il poeta svolge in questo epigramma, in prima affermando che Papa Sisto ha rinnovata la basilica ad onore della Vergine Madre di Dio, e dipoi che vi ha rappresentato coloro che soffersero la morte di ferro, di fiamma, di fiere, di acqua e di veleno e meritarono la corona di martirio confessando il dogma della intemerata maternità, i quali però egli chiama *testes uteri.* Indi mi sembra risultar chiaro che la verginità del parto e dopo il parto, era allegata come una salda prova della maternità divina di Maria.

Delle atrocità commesse da Nestorio e dai suoi partigiani contro i monaci e i Vescovi cattolici attestateci qui nell'ultimo distico, dove anche si parla di martirio, abbiamo qualche cenno in prima nel libello dell'archimandrita Basilio diacono, e di Talassio lettore coi loro monaci mandati agli imperatori Teodosio II e Valentiniano III (LABBE, *Concil.* t. IV, pag. 1104), dove si legge: « Molti non presteranno fede a ciò che attestiamo di aver sofferto da Nestorio. Ci ha fatti denudare, legare a' pali e flagellare, gittar per terra e pestare coi calci e schiaffeggiare. Siamo stati gittati in prigione e ci ha fatto patire la fame, strascinare in carcere e al tribunale carichi di ferro e di catene ». E quanto ai Vescovi leggasi il Commentario da loro scritto al Clero costantinopolitano (LABBE, *Concil. cit.* pagg. 1444, 1448), dove attestano che quasi ogni giorno ne moriva qualcuno di loro essendo tenuti come prigioni in aria malsana. Leggasi inoltre la lettera di Mennone al clero di Costantinopoli (pag. 1466), ove asserisce che i più erano morti di strazii, οἱ πλείους ἀπέθανον, e S. Cirillo (*ep.* XXVII) ed Alipio (*ep.* XXIX) che una tal morte chiamano martirio, ἀναδησάμενοι τὸν στέφανον τοῦ μαρτυρίου, con Massimiano di Costantinopoli (*ep.* XXX).

(Anno 432-440.)

SISTO III. ARCO TRIONFALE DI S. M. MAGGIORE IN ROMA.

Sapevamo da Papa Adriano, che Sisto III aveva ornata di musaici la basilica di S. Maria Maggiore (*Hadr. Epist.* 3, c. 19): *Magis autem successor Caelestini Sixtus Papa fecit basilicam S. Dei Genitricis Mariae cognomento maiorem, quae ad praesepe dicitur; simili modo et ipse in metallis aureis, quam-*

quam in diversis historiis, sacris decoravit imaginibus. Tiene il Baronio (*H. Eccl.* ad ann. 440, 11) che il card. Pinelli risarcisse le imagini storiche della B. Vergine, e ne aggiungesse qua e colà altre nuove: *additis aliis desuper positis ex pictura hinc inde de Dei Genitricis historia venerandis imaginibus.* A me è sembrato che nel musaico dell'arco maggiore vi siano dei restauri (vedi le annotazioni alla Tav. 211), ma non mi è stato dato di far esaminare da vicino quali siano i pezzi restaurati, e neanche se in musaico vero, o in intonico dipinto. Comunque sia ciò, non mi pare che intere istorie della Vergine sieno state supplite. Tratterò quindi delle composizioni in musaico come antiche, quantunque stimi che siano mutile alle due estremità destra e sinistra, avvertendo solo che la parte estrema superiore fu scoperta ai tempi del Ciampini che la fece delineare il primo e la diè alla luce, ed è rimasta però immune dai restauri.

L'eresia di Nestorio consisteva nel porre in Cristo due persone colle due nature, e diceva che la Vergine aveva da chiamarsi creatura di Dio Θεότοκος, non genitrice di Dio, Θεοτόκος, perchè aveva generato Cristo uomo non Cristo Dio. Papa Sisto rifacendo la Basilica liberiana ad onore di Maria, Θεοτόκος, ossia Madre di Dio, fece rappresentare quei soggetti evangelici che si potevano allegare in prova del domma. L'annunziazione dell'Angelo nella quale a Maria fu rivelata l'operazione in lei dello Spirito Santo, onde il suo santo portato sarebbe per unione ipostatica Figliuolo di Dio; la presentazione al tempio, dove udì ripetersi questo domma da Simeone al quale lo Spirito Santo l'aveva rivelato; l'adorazione dei Magi, che nel fanciullo riconobbero Dio e l'adorarono; la strage degli innocenti, che furono riputati martiri per aver data la vita confessando Cristo, finalmente la disputa nel tempio, dove si fè conoscere per Cristo, e a Giuseppe e a sua Madre disse che dovevano sapere aver egli un Padre la cui missione doveva adempire. Tutte le quali prove sono compendiate nel trono di Dio collocato nel mezzo dell'arco a sostegno della croce, simbolo di risurrezione e di trionfo.

Nella prima scena Maria, corteggiata dagli Angeli, siede dinanzi alla sua casa, mentre dall'alto dirigono il volo verso di Lei dall'un canto il messaggiero celeste e dall'altro la divina colomba. Maria è riccamente vestita, il suo palagio è decorato di stemma, insegna di nobiltà non volgare. Quell'Angelo che appare sospeso a volo è il medesimo che sta in terra dinanzi alla Vergine in atto di sciogliere i dubbii di lei riguardo al modo della incarnazione, annunziandole l'opera dello Spirito Santo. Le figure dell'Angelo e della colomba che sono dirette verso la Vergine, nel linguaggio dell'arte dinotano la missione celeste dell'Angelo e la divina incarnazione del Verbo. Nei monumenti più antichi, qual'è la pittura cimiteriale data a Tavola 175, la Vergine siede quando è annunziata, come qui nel musaico di Papa Sisto: e fu poi ritenuto da Leone III: pare che nel secolo sesto siasi introdotto di rappresentarla in piedi, e ne diano i primi esempii la pittura del codice di Zagba ed una delle fiaschette di Monza (Tav. 433, 8).

In secondo luogo è figurata la rivelazione del mistero fatta in prima a Giuseppe, ma la maniera di figurare il sogno celeste è notevole. Non è Giuseppe che dorme mentre l'Angelo gli parla quasi all'orecchio, o alla imaginazione, come altrove, ma l'arte ha rappresentata la visione avuta nel sonno. Giacobbe egualmente vegliando e in piedi (Tav. 217, 1), ascolta l'ordine dell'Angelo che la Scrittura dice aver egli avuto mentre dormiva: lo che ci può servire di confronto. Pareva dunque a Giuseppe di essere uscito da un luogo dove aveva pregato nell'angustia del suo animo e di avere incontro due Angeli che gli rivelarono l'incarnazione arcana del Verbo. I due Angeli sono evidentemente questi stessi che corteggiano la Vergine, i quali lo mettono a parte del segreto. Il gesto di Giuseppe è quello di chi riflette e considera; ciò vuol dire che si risovviene della profezia la quale dava al Messia per madre una vergine. La verga

che porta in mano non è fiorita; però ricorda che a lui quella Vergine fu data apparentemente in isposa, in realtà perchè la custodisse Vergine. Questa composizione non è meno bella nè meno istruttiva e dommatica della precedente. Ricordo che il tempietto o edicola, nel linguaggio dell'arte, dinota Iddio che vi ha culto, ed è indizio di atto religioso, come quando si vede sul monte dove Abramo sacrifica e là dove Melchisedec ha offerto il sacrifizio.

Ma la terza scena è ancor più ampiamente svolta, di che sono evidenti le ragioni. Trattavasi della manifestazione fatta del mistero alla parte eletta del popolo ebraico, cioè al sacerdozio nel tempio santo di Dio, che vi è figurato nel lato destro cinto intorno da portici. La Vergine riccamente vestita entra nel portico accompagnata dai suoi due Angeli portando in braccio il Bambino e preceduta dallo Sposo che, assistito dal proprio suo Angelo, ve la guida: ivi le vengono incontro Anna la profetessa e il giusto e timorato Simeone, mentre i sacerdoti e i capi del popolo attendono in disparte. Simeone stende già le mani coperte dal manto per accogliere in seno il divino Fanciullo, il Cristo del Signore a lui rivelato, Anna lo addita e attesta a tutti e promulga che quegli è il Redentore aspettato (Luc. II, 38): *loquebatur de illo omnibus qui expectabant redemptionem Israel.*

Nel disporre le scene seguenti non si è tenuto l'ordine cronologico, ma la strage degli innocenti ordinata da Erode e costui che, all'arrivo dei Magi, interroga gli Scribi, sono infine e di rincontro l'uno all'altra, forse pel minore spazio che quelle due composizioni esigevano. Viene quindi immediatamente dopo la presentazione al tempio rappresentata la fuga in Egitto come episodio e poi largamente espressa la venuta dei Magi. La fuga precede, siachè l'artefice credesse che la presentazione al tempio e quindi la fuga precedessero l'arrivo dei Magi, siachè non volendo ometterla ivi soltanto gli facesse comodo di rappresentarla. Essa è mutila: però non sappiamo che Giuseppe vi fosse espresso, potendo essersi omesso come nell'avorio di Ravenna (vol. VI, pag. 21), descritto dall'Ab. Trombelli dove la Vergine fugge a piedi ed è protetta dall'Angelo che le fa scudo dai colpi del satellite di Erode dal quale è inseguita. Il frontone del tempio è decorato di statue; del qual uso non abbiamo riscontro nei frontoni delle chiese cristiane: sappiamo però che era costume volgare dei pagani. Il soggetto è Iddio, o il Verbo sedente sulle nuvole che, cinto di nimbo, regge il globo del mondo colla destra e si appoggia ad un lungo scettro colla sinistra. Le teste dei SS. Apostoli Pietro e Paolo egualmente cinte di nimbo (dato a loro e non alla Vergine perchè vi si rappresentano come beati in cielo) sembrano spuntate dalla base del triangolo, in quella guisa che le teste dei dioscori in un timpano inedito di Falleri venuto per me in mano del Bar. Visconti, spuntano da destra e sinistra delle tre divinità capitoline. Non sarà male far riflettere al lettore quale idea si avesse allora in Roma delle statue rappresentanti Dio e gli Apostoli, le quali vediamo essersi qui adoperate. La base del timpano che fa da architrave, porta sulla sua fronte sei teste distribuite a guisa di antefisse, non v'è però alcuna caratteristica che dinoti se con esse si vollero figurare le teste dei cherubini descritti da Ezecchiello (cap. X).

Non so che vi sia altra composizione simile in dignità e ricchezza a quella fatta eseguire da Papa Sisto in questo musaico volendo esprimere l'adorazione dei Magi. Il quadro è mutilo a sinistra, dove sembra che fosse la casa della Vergine e forse anche il terzo Magio che si vede insieme cogli altri due dinanzi ad Erode. Gesù è assiso in trono assistito da quattro Angeli e colla stella in alto sul capo (*donec staret supra ubi erat puer;* Matth. II, 9). A destra e a sinistra del trono seggono la Madre e la balia, e dal lato di questa seconda stanno in piedi i Magi colle loro offerte apparendo dietro di loro la città di Betlemme.

Il Bambino nelle tre volte che è rappresentato, porta il semplice nimbo, ma la croce non manca,

che è figurata equilatera e intera la prima volta sul cerchio del nimbo, ma la seconda e la terza poggia sul vertice. Questa particolarità non ha altro riscontro; ben però si vede talvolta la croce monogrammatica sul capo di lui, prima forse che la croce e il monogramma ombrassero l'area del nimbo predetto, ovvero ne tenessero le veci. La croce adunque che si scambia col monogramma, deve avere la forza di mostrare che Gesù è il Cristo di Dio, cioè il Redentore, e però Dio ed uomo, stantechè non ci avrebbe potuto redimere nè come uomo puro, nè come puro Dio. Passa di poi la croce in capo ai Santi, ma come simbolo di salute e di gloria da loro conseguita. Nestorio negava che Dio si fosse incarnato nella Vergine, e Sisto III rappresenta il divino Fanciullo uomo e Dio.

Rade volte l'arte ha espressi i Magi che cercano da Erode ove sia il re dei Giudei del quale hanno veduta la stella, e questa vi si veda risplendere in alto come personificazione del discorso. Possiamo citare a tal proposito una pittura cimiteriale e alcuni sarcofagi; in niuno d'essi però vi sono figurati i principi dei sacerdoti e gli scribi del popolo che, chiamati dal re e interrogati del luogo dove il Cristo nascerebbe, gli leggono la profezia, la quale addita Betlemme, come ha qui fatto eseguire questo tema il Papa Sisto. La città che sta dietro alle spalle dei Magi rappresenta Gerusalemme. Erode è circondato dalle sue guardie. Ed egli pure siede in trono, parimente cinto dalle sue guardie, nell'altra scena dove manda i soldati a Betlemme perchè vi facciano strage dei fanciulli. Qui in luogo della città si vedono in gran turba le donne scarmigliate coi loro bambini in braccio che esprimono, secondo il linguaggio dell'arte, l'ordine dato dal principe che riguarda le madri betlemitiche.

Ma vediamo l'ultima scena che è quella della disputa. Agli occhi nostri la composizione, che non dubito di dire elegantissima, non ha quel valore che avrebbe di certo se ci figurasse il piccolo Gesù che, stando in una scuola od accademia, nel calore della disputa vi è sorpreso dai parenti itine lungamente alla ricerca per tutto. Ma l'arte dovendo al solito porre fuori all'aperto l'accaduto, ha rappresentato Gesù dinanzi ad una moltitudine di giovani che sono preceduti da un vecchio filosofo, il quale stupisce alle assennate risposte di quel puttino di pochi anni. Intanto il padre e la madre, col corteo dei tre angeli, sopraggiungono; e prima di essere veduti stupiscono ancor essi delle prudentissime risposte che odono darsi dal loro Figliuoletto a quel dotto maestro di filosofia. In questa età dicevasi filosofia ogni scienza, specialmente però la sacra, e filosofi in tal senso si chiamano i SS. Padri. Ho sostenuto e dimostrato altrove che il vestire alla esomide il solo pallio era tenuto per espressione di alta filosofia; ed ecco Eusebio che viene a confermarmelo (*H. Eccl.* I, 11) dove parlando di Porfirio della famiglia di Panfilo, scrive: *αὐτοῦ φιλοσόφου σχήματι μόνῳ τῷ περὶ αὐτὸν ἀναβολαίῳ, ἐξωμίδος τρόπον, ἠμφιεσμένον.* In quel recinto dove entrò Gesù a udire ciò che si discutesse, onde poi avvenne che movesse dei dubbii e risolvesse con estrema maraviglia di tutti le quistioni più intricate, v'erano giovani che apprendevano e v'erano maestri della legge che conferivano. Gesù vi fu ammesso come per apprendere, ed invece fè loro da maestro. Questo concetto mi sembra espresso abbastanza. I due parenti entrati nella sala dell'accademia non dovevano certamente rappresentarsi in atto di sgridarlo e di menarlo via: l'arte ha evitato questo spiacevole incidente scegliendo il momento della loro sorpresa, con che ha guadagnato anche di crescere il maraviglioso di quel fatto.

L'arco che porta così belli e rari musaici si chiama trionfale nelle antiche basiliche, il cui centro rappresenta un trono colle insegne reali, scettro e corona: ma lo scettro è quello del regno di Cristo, cioè la croce. Questo regno è predicato dai due principi degli Apostoli e dai quattro Evangelisti che gli fanno intorno corona, disposti per ordine cronologico, Matteo e Marco, Luca e Giovanni. Tale si è l'invenzione, tale la composizione sì bene trovata e scelta da Papa Sisto. La plebe di Dio alla

quale egli ha dedicata la nobilissima opera sua, XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI, si vede espressa ai due piedi dell'arco nelle due città, Gerusalemme e Betlemme, dinanzi alle cui porte stanno gli eletti in sembiante di agnelli che levano lo sguardo alle mura e alle torri decorate di pietre preziose. L'ingresso è a volta in arco dalla quale pendono tre catene, e da ciascuna di queste una croce nel mezzo a due clipei: bell'esempio dell'uso di abbellire i vani degli intercolunnii con clipei destinati certamente ad imagini e busti. Alla ricchezza delle mura corrisponde la nobiltà del portico d'ordine dorico, con volta decorata di cassettoni, che mena nell'interno della città a quei sacri edifizii che vi si vedono compendiati principalmente in due basiliche ed in un edifizio rotondo, che può ben tenersi per battistero.

Tale è lo svolgimento e lo sviluppo dell'arte cristiana dopo Papa Celestino e prima del Magno Leone; ma noi non abbiamo ancora detto delle opere statuarie. Dopo l'agnello di oro posto da Costantino alla fonte della Basilica Lateranense, Sisto III adornò la fonte di S. M. Maggiore di un cervo d'argento versante l'acqua, del peso di venti libbre (cap. 3, *in Vita*): *Obtulit cervum argenteum fundentem aquam in fontem pensantem libras XX.* Ricordi il lettore che il gruppo dell'Ercole, che raggiunto il cervo il tiene preso per le corna, servì ad una fontana che riceveva l'acqua versata appunto dal cervo, e che in altra fonte pompeiana un toro invece era deputato a questo uffizio. Sono fantasie di artisti specialmente perchè il cervo è rinomato per la gran voglia di bere dopo lunga corsa, e non si è mai saputo che abbia versato acqua, come a modo di esempio la schizzano le balene, e per i viandanti si cava dal serbatoio del camelo. A bocche di fontana gli antichi deputarono specialmente le teste di leoni versanti, e questi con general vocabolo si ebbero perciò il nome di λεοτοχάσματα. Ennodio ricorda nell'epigrafe XX, un leone versante acqua posto *in domo,* cioè nella Basilica, e termina dicendo:

Effera dum vitreos effundunt guttura fontes
Diva salutiferis corda lavantur aquis.

Donde anche si rileva che quell'acqua era benedetta.

SISTO III E VALENTINIANO III.

Il libro Pontificale descrive per minuto le ricche suppellettili donate da Sisto III alla Basilica di S. M. Maggiore, nella quale munificenza si recò ad onore di far concorrere anche l'Imperatore Valentiniano III ottenendone, per la confessione della Basilica di S. Pietro, il donativo di una rappresentanza in oro che ci è descritta così (c. 4): *Ex eius supplicatione obtulit Valentinianus Aug. imaginem auream cum duodecim portis et apostolos XII et Salvatorem gemmis pretiosissimis ornatam, quam voti gratia sui super confessionem B. Petri posuit.* Quella voce *imago* da me tradotta per rappresentanza, non fu così intesa dal Vignoli, il quale anche opina che le dodici porte fossero altrettanti intramezzi, *portiunculae,* posti fra le imagini: *imagunculas parvis portiunculis a se invicem divisas.* A me pare che l'*imago* abbia qui nella plastica un senso analogo alla voce *tabula* nella pittura; e che siccome *tabula* vale la composizione ivi dipinta, così *imago* sia la composizione delle figure in tondo o in rilievo; e metto a confronto di questo luogo il passo della vita di S. Simmaco, capo 4, dove leggo: *Fecit super confessionem imaginem argenteam cum Salvatore et duodecim apostolos posuit, qui pensabant libras centum viginti.* Se le due confessioni, quelle cioè di S. M. Maggiore e di S. Pietro, furono dove sono oggi sotto l'altare maggiore, questa *imago* altro non potrà essere che un anaglifo posto sulla parte della confessione corrispondente al paliotto odierno, che si ebbe tal nome, come la palla del calice, dal *palliolum,* o sia dalla ἐνδύτη di pannilini che velavano l'altare; i quali pannilini o *vela,* solevano essere ornati d'imagini. Indi si deduce che i paliotti di oro o di argento con imagini e con fregi decorati di pietre preziosissime, non sono sì recenti nè usati la prima volta dai bizantini, ma di tanto anteriori alle origini presunte. Vorrei anche credere che le così dette dodici porte colle imagini dei dodici Apostoli, altro non siano

se non dodici archi ornati di colonne e di frontone o architrave, le quali tanto rassomigliano alle porte delle città scolpite nei sarcofagi. Grandioso fu anche e di molta ricchezza il ciborio d'argento ottenuto dalla munificenza dell'Augusto per riparo alle rapine dei barbari, nella basilica Costantiniana di S. Giovanni. Ma egli riserbò a sè la confessione di S. Lorenzo nelle catacombe, la quale ornò di colonne di porfido e rifece altare, confessione, transenne e cancelli di purissimo argento, e sopra i cancelli pose una statua d'argento del Santo Martire del peso, compresa l'absida, di libbre ducento.

(Non prima dell'anno 438.)

Delle due rifazioni che Sisto III intraprese nei primi anni del suo pontificato, il motivo principale fu, non v'ha dubbio, il trionfo della fede cattolica nel concilio di Efeso dove fu condannato Nestorio. Ce ne fa fede l'epigramma che fè porre nella chiesa dedicata in prima da S. Damaso a S. Sebastiano (*Lib. pont. in Damaso*, c. 2; cf. Bosio, *R. sott.* pagg. 176, 177), e da lui ai SS. Apostoli Pietro e Paolo, presone motivo dal dono delle catene di S. Pietro che Eudocia, moglie di Teodosio II, mandò alla figlia Eudossia maritata l'anno 437 a Valentiniano III. Costei ne fè dono a Papa Sisto che le ripose nella chiesa predetta denominandola perciò doppiamente dalle catene *S. Petri ad vincula* e dal nome dell'Augusta *titulus Eudoxiae*. Alla quale restaurazione ebbe parte principale il prete Filippo degno perciò del consorzio dei Leopardi, degli Ilicii, dei Massimi e dei Pietri illirici. Questi era stato legato del Papa nel concilio di Efeso ed aveva ben difesa la causa cattolica contro gli attentati dei seguaci di Nestorio. Di lui si parla con lode da S. Cirillo d'Alessandria (*Epist. ad Acacium 40, al. 35, opp.* t. X, ed. Migne, pag. 202) dove scrive che dai nestoriani si era sparsa una lettera, nella quale gli si faceva dire che Papa Sisto aveva con rammarico appresa la deposizione di Nestorio e che egli lo sosteneva. S. Cirillo attesta che quella lettera era apocrifa, constando invece a lui che il Papa era pienamente d'accordo con la santa Sinodo e ne aveva confermati gli Atti: di che vuole che sia persuaso e sicuro il vescovo Acacio. Quanto ai lavori di Papa Sisto nella basilica di S. Pietro *ad vincula*, egli pose nella occidental parte di essa: *in occidentale parte ecclesiae S. Petri ad vincula*, come si è appreso dal Codice 10 di *Saint-Vanne*, *n. 45*, una epigrafe la quale nel Codice Palatino, pag. 71 (*ap.* Grut. pag. 1174, n. 7) si trova attribuita erroneamente a S. Maria Maggiore, ed è però alla stessa assegnata dal Baronio (*H. Eccl.* ad ann. 440, II). L'epigrafe dice così:

CAEDE PRIVS NOMEN NOVITATI CAEDE VETVSTAS
REGIA LAETANTER VOTA DICARE LIBET.
HAEC PETRI PAVLIQVE SIMVL NVNC NOMINE SIGNO
(cod. pal. *xystus*) XYSTVS APOSTOLICAE SEDIS HONORE FRVENS.
VNVM QVAESO PARES VNVM DVO SVMITE MVNVS,
VNVS HONOR CELEBRAT QVOS HABET VNA FIDES.
(cod. pal. *presbiteri*) PRESBYTERI TAMEN HIC LABOR EST ET CVRA PHILIPPI
(cod. pal. *effesi*) POSTQVAM EPHESI XPS VICIT VTRIQVE POLO.
(cod. verd. *premia*) PRAEMIA DISCIPVLIS MERVIT VINCENTE MAGISTRO
HANC PALMAM FIDEI RETTVLIT INDE SENEX.

Nella chiesa medesima si leggeva un'altra epigrafe conservataci dal predetto Codice 10 di Saint-Vanne, ed è questa:

INLESAS OLIM SERVANT HAEC TECTA CATHENAS
VINCLA SACRATA PETRI FERRVM PRETIOSIVS AVRO.

Dal codice medesimo apprendiamo che, in una delle absidi, vi si vedeva effigiato il Signore *in medio regum*, cioè, a quanto pare, tra i principi (cf. *regia vota* nel vers. 2 dell'epigrafe riferita di sopra). Questi erano Teodosio II ed Eudocia, Valentiniano III ed Eudoxia (Appian. pag. 1174, n. 6):

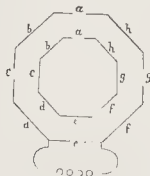
THEODOSIVS PATER EVDOCIA CVM CONIVGE VOTVM
CVMQVE SVO SVPPLEX EVDOXIA NOMINE SOLVIT.

Dove *suum nomen* vuol dire suo marito, perchè il *nomen*, del marito, per usare la frase del sacro testo, *invocatur super mulierem*.

IN MEDIO REGVM CAELESTEM RESPICE REGEM
NEC DESVNT TVA SIGNA FIDES ANTISTITE XYSTO

Al medesimo santo Pontefice attribuisce il libro Pontificale il gran lavoro eseguito al battistero di Costantino e l'epigrafe che vi fè scolpire: vi sono nominate le nuove cose aggiunte, cioè le colonne di porfido che l'augusto Costantino aveva preparate insieme cogli epistilii di marmo, le quali egli

ordinò che si ponessero sulla fonte e le ornò di versi: *Hic fecit in basilica costantiniana ornamentum super fontem quod antea ibi non erat, id est epistylia marmorea et columnas porphyreticas erexit quas Constantinus Augustus congregatas dimisit et iussit ut erigerentur quas et versibus exornavit.* Le quali colonne coi loro epistilii e colla epigrafe apposta da S. Sisto, noi tuttavia vediamo al loro posto dopo quattordici secoli e mezzo; ma poichè gli accennati versi non sono rettamente distribuiti nelle edizioni che se ne hanno, gioverà qui riprodurli come si leggono. Il loro principio non è ivi dove si stima generalmente, cioè di fronte all'ingresso che dalla Basilica introduce al battistero dalla parte settentrionale, ma sì da quello che vi è aperto dal lato meridionale e riguarda la piazza non la basilica. Il Bianchini ben osserva che vi è proclamato il domma del peccato originale contro l'eresia di Pelagio.

Dal lato della piazza

Dal lato della basilica.

a INSONS ESSE VOLENS ISTO MVNDARE LAVACRO
SEV PATRIO PREMERIS CRIMINE SEV PROPRIO
b FONS HIC EST VITAE QVI TOTVM DILVIT ORBEM
SVMENS DE CHRISTI VVLNERE PRINCIPIVM
c CAELORVM REGNVM SPERATE HOC FONTE RENATI
NON RECIPIT FELIX VITA SEMEL GENITOS
d NEC NVMERVS QVEMQVAM SCELERVM NEC FORMA SVORVM
TERREAT HOC NATVS FLVMINE SANCTVS ERIT
e GENS SACRANDA POLIS HIC SEMINE NASCITVR ALMO
QVAM FECVNDATIS SPIRITVS EDIT AQVIS ·
f MERGERE IECCATOR SACRO PVRGANTE FLVENTO (sic)
QVEM VETEREM ACCIPIET PROFERET VNDA NOVVM
g NVLLA RENASCENTVM EST DISTANTIA QVOS FACIT VNVS
❦ VNVS FONS VNVS SPIRITVS VNA FIDES ❦
❦ VIRGINEO FETV GENETRIX ECCLESIA NATOS ❦
❦ QVOS SPIRANTE DEO CONCIPIT AMNE PART ❦ (sic)

Notisi l'antica correzione nel verso *g*, dove si era cominciato a scolpire DEO, e indi fu emendato DISTANTIA.

VALENTINIANO III.

Ai tempi di Valentiniano III sembra che siasi introdotta nelle monete l'imagine dell'Imperatore che, appoggiato alla croce o monogramma in asta, schiaccia la testa al serpente (Tav. 482, 2). Questa testa non istriscia sul terreno come il corpo, ma poggia sopra un capo umano di sfoggiata mole. Un simil capo gigantesco rappresenta altrove un monte e anche il firmamento, ma qui non tarderemo a ravvisarvi la terra. Che lo schiacciare la testa del serpente allegorizzi al luogo del Salmo, dove si legge del giusto che conculcherà il dragone e il leone, a me pare messo in sicuro dal confronto di quella moneta di Onorio, contemporanea alla nostra, dove l'Augusto appoggiandosi similmente al monogramma in asta, calpesta il leone (Tav. 482, 1).

(Anno 440.)

Sarebbe qui il luogo di parlare del Crisologo, se esistesse tuttora il magnifico battistero di Classe da lui costruito accanto alla Basilica Petriana, e potesse veramente a lui attribuirsi la cappella, tutta decorata di musaici, che si ha nel palazzo arcivescovile di Ravenna, ed è volgarmente appellata di S. Pier Crisologo. Ma essa di certo non gli appartiene come ho dimostrato nei Musaici (Vol. V, pag. 31, cf. Vol. VI, pag. 6) ove ho stabilito che ne sia stato autore Pietro il Giuniore, o sia il terzo di questo nome fra gli Arcivescovi ravennati; e però torna bene che io ne parli di poi a suo luogo. Nella chiesa cattedrale di Imola dedicata a S. Cassiano, si conserva tuttora un bacino o patena di argento, la quale dicono che fu donata a S. Cassiano dal Crisologo poco prima della sua morte, e questa tradizione confermano col passo dell'abate Agnello, il quale scrive (*in vita*, c. 4): *Ivit ad Corneliensem ecclesiam et ingressus infra basilicam S. Cassiani obtulit munera, idest craterem aureum unum et patenam argenteam alteram et diademata aurea magna pretiosissimis gemmis ornata.* La patena predetta fu stampata la prima volta da Domenico Mita, il quale confessando essere stati gli antichi doni distrutti o predati dai barbari, tuttavia

crede di doverne eccettuare la patena (*in vita Chrysol.* § 39): *Cum cetera ab eo donata bellorum incendiis perierint vel fuerint hostili populatione direpta, haec sola patena inter alias pretiosiores reliquias venerabiliter asservatur.* Essa nella stampa tratta da una fotografia che qui sottopongo, rappresenta nel mezzo in rilievo una croce piantata sulla cresta di un monte, con ai lati, sotto la traversa, le due lettere A ω, e dinanzi un'ara velata da ricco drappo sulla quale giace non un agnello come si legge nella epigrafe che gira intorno, ma un vitello, come apparisce chiaro e così fu anche inciso nella tavola preparata dal Zaccaria. Otto semicerchi insieme congiunti portano nelle aree quattro gruppi di caratteri alternamente divisi da quattro rabeschi: nella zona seconda sono incisi due versi così detti leonini che riferirò copiandoli dalla fotografia che me ne sono procurata:

I predetti due versi inscritti circolarmente si leggono così:

+ QVEM PLEBS TVNC CARA CRVCIS AGNVS FIXIT IN ARA:
HOSTIA FIT GENTIS PRIMI PRO LABE PARENTIS.

Il Bacchini (in not. XI) sembra tenere questi versi di epoca posteriore, esprimendosi un po'oscuramente così: *ad cuius aram versus recentioris modi sunt sculpti.* Gran dissenso regna intorno alla qualità dei caratteri inscritti nelle aree semicircolari. L'ab. Pastrizio dal quale si aspettava un commentario intorno a questa patena d'Imola, quando il Bacchini apponeva le sue note ad Agnello *(loc. cit.)*, scrisse di fatti e divulgò in Roma nel 1706 una dissertazione col titolo di *Patena Chrysologi,* dove opina che queste siano lettere greche od ebraiche; ma il Paciaudi vede invece gruppi di caratteri o piuttosto monogrammi, e il P. Sebastiano Paoli *(De patera arg. forocorn.* pag. 230-231) pensa che siano lavori meandrici. Non so di qual altro scrittore intenda parlare l'ab. Cappelletti, ove avverte (*Chiese d'Italia,* vol. II, pag. 194), che di questa patena nella quale celebrava S. Pier Crisologo, taluno stimò i caratteri esser cofti: ivi però soggiunge non vedere alcuna ragione di crederli tali. A me

è sembrata la sentenza dell'Assemani l'unica vera. Egli giudica (*ap. Sebast. Paoli,* op. cit. pag. 239), che questi caratteri sieno puri ornamenti. Abbiamo non pochi esempii di ornati, detti rabeschi, appunto perchè imitano lo stile degli artisti di quella nazione, nei quali si vedono contraffatte ancora le iscrizioni solite apporsi dagli orientali: vi si vedono adunque alcune cifre di lettere legate insieme le quali copiano materialmente le lettere e le cifre usate dagli arabi dell'Asia.

Dopo il Mita, pubblicò questa patena anche il Gori (*Inscr. Don.* pag. XXII), però non fu il primo come credette il Gener (*Theolog.* tom. IV, pag. 43 e 46). Un terzo disegno messo a stampa, si ha nel tomo I della *Series episcop. forocorneliensium* (Foro corn. 1820) che il Zaccaria diè in luce; nella quale opera, a pagina 97, scrive che darà luogo nella Dissertazione IV al trattato delle sacre reliquie di S. Crisologo e della patena: *De sacro eius corpore ac patera diss. IV pertractabimus.* Ma nell'opera che fu messa a stampa dopo la sua morte, non si legge nulla intorno a questo argomento: e poichè l'editore del manoscritto, nella prefazione dell'opera, non fa motto di questa mancanza (il che avrebbe dovuto fare se questa dissertazione si fosse perduta) è d'uopo conchiudere che egli ne abbia soppressa la pubblicazione.

(Anno 438-450.)

GALLA PLACIDIA

Galla Placidia, spento in Aquileia Giovanni usurpatore dell'Impero, tornò a Costantinopoli nel 425, là dove il figlio Valentiniano III, essendo già di diciannove anni, sposò Eudossia e fu proclamato Augusto. Fatto quindi ritorno in Italia nel 438 mentre il figlio risedeva in Ravenna, fece ella costruire il suo sepolcro; ma essendo in Roma cessò ivi di vivere ai 27 di novembre dell'anno 450. Sappiamo da S. Leone Papa che ella aveva disposto che, a sue spese, si abbellisse di musaico la grande basilica di S. Paolo cominciata a ricostruire da Teodosio e terminata dal figlio Onorio, come si vedrà. Nè poteva in verità dubitarsi che si fosse mostrata del pari e pia e generosa in Roma, mentre costruiva non solo in Ravenna ma in Milano una basilica e ne rifaceva un'altra consecrata a S. Stefano in Rimini (*Agn. in vita Io. Angel.* c. 6).

L'edifizio che oggi in Ravenna chiamano chiesa di Galla Placidia ed è opinione che sia il mausoleo, non si sa di certo a chi fosse propriamente dedicato. Scrive Agnello (*in vita Io. Angelapt.* cap. 6): *sepulta est Galla Placidia in monasterio S. Nazarii, ut aiunt multi, ante altarium infra cancellos qui fuerant aerei et qui nunc lapidei esse videntur.* Il Rainaldi afferma che Galla il consecrò ai SS. Nazario e Celso: il Biondi vuole invece che ai SS. Gervasio e Protasio, ma le imagini in musaico che vi si vedono dentro, non rappresentano nè gli uni nè gli altri. Vi figura invece il Pastore da un lato con croce in asta nella sinistra, e S. Lorenzo martire dall'altro con croce sull'omero destro: negli altri due lati (essendone la forma di croce equilatera) due cervi vanno a dissetarsi ad una fonte comune. La volta rappresenta una croce in mezzo ad un cielo stellato e ai quattro simboli evangelici con dodici imagini di Apostoli, disperse parte nelle crociere, parte nel lanternino della volta. Sicchè l'unità di concetto si può desumere dalla croce che campeggia nel cielo ed è preconizzata dagli Evangeli e dagli Apostoli: prende quindi il luogo della verga in mano al Pastore, e trionfalmente è portata dal martire come insegna di vittoria e di trofeo. Da questo legno di vita sgorgano le acque alle quali i cervi stanno per dissetarsi. Lorenzo ha dinanzi a sè la graticola accesa e l'armario cogli Evangeli, che ne simboleggiano la generosa confessione e il supplizio.

È facile indovinare qual motivo indusse alla scelta del prefato concetto, risovvenendosi che Placidia fabbricò il mausoleo presso la chiesa di Santa Croce, le cui pareti essa ornò di pietre assai preziose e l'arco di finissimo stucco. *Galla vero Augusta aedificavit ecclesiam sanctae crucis pretiosissimis*

lapidibus structam, scrive Agnello (*vita Io. Angelopt.* cap. 5), *et gypsea metalla sculpta in rotunditate arcus.* Ivi anche si leggono, *in rotunditate arcus,* due versi, dai quali deduciamo che vi si rappresentava il battesimo di Cristo:

CHRISTVM FONTE LAVAT PARADISI IN SEDE IOANNES
QVI VITAM TRIBVIT FELICEM MARTYREM (1) MONSTRAT

L'abate Agnello trascrive appresso un altro epigramma che deve ancora essere stato apposto ad una pittura in musaico siccome il primo, quantunque il trascrittore non faccia motto che dei quattro fiumi dipinti sulla fronte della porta; ma dall'epigramma s'intende che sopra un monte dal quale sgorgano i quattro fiumi, era figurato Cristo con la croce trionfale corteggiato dagli Angeli, calpestando la morte e il peccato, simboleggiati dal leone e dal dragone. In fronte, *ipsius templi,* dic'egli, *introeuntes pili ianuas desuper depicta quatuor paradisi flumina versus exametros et pentametros si legetis invenietis.*

CHRISTE PATRIS VERBVM CVNCTI CONCORDIA MVNDI
QVI VT FINEM NESCIS SIC QVOQVE PRINCIPIVM.
TE CIRCVM SISTVNT (leggi *stant*) DICENTES TER SANCTVS ET AMEN
ALIGERI TESTES QVOS TVA DEXTRA REGIT.
TE CORAM FLVVII CVRRVNT PER SAECVLA FVSI
TIGRIS ET EVPHRATES PHISON ET IPSE GEON.
TE VINCENTE TVIS PEDIBVS CALCATA PER AEVVM
GERMANAE MORTIS CRIMINA SAEVA TACENT.

(Anno 440-461.)

S. LEONE MAGNO E GALLA PLACIDIA

La riedificazione della Basilica di S. Paolo, fondata già dal gran Costantino, cominciata da Teodosio e proseguita da Onorio, se poteva dirsi finita alla morte di questo Principe, non era però decorata ed abbellita di pitture e di musaici. Avendo Galla Placidia fissato il suo soggiorno in Roma, o essa stessa decise di aggiungere questi *ornati,* o le fu suggerito. S. Leone Magno attesta che fu per volontà di lei, forse ultima, intrapreso dal Papa di vestire col musaico l'arco trionfale. Dico ultima volontà, perchè tal senso credo che abbia la frase adoperata nella epigrafe che S. Leone vi appose, la quale quando era intera (v. la pag. 45 del vol. IV) diceva:

PLACIDIAE PIA MENS OPERIS DECVS OMNE PATERNI
GAVDET PONTIFICIS STVDIO SPLENDERE LEONIS.

Il confronto che ne suggerisce l'idea ci viene dall'epigrafe posta da Papa Simplicio nell'edifizio donato dal Goto Valila alla chiesa che egli ridusse a basilica consecrandola al santo apostolo Andrea, e comincia appunto con la medesima locuzione HAEC TIBI MENS VALILAE, la quale allude alla formola adoperata ne'testamenti, *sana mente et corpore:* ζῶν καὶ φρονῶν καὶ ὑγιεῖ γνώσει notata dal Marini (*Papiri,* p. 250, 9) e da altri. Placidia, come fu avvertito, morì piamente in Roma nel 450, affidando con filiale pietà e divozione al gran Pontefice la cura di compier con tutta magnificenza l'opera sì splendidamente iniziata dal gran Teodosio suo padre, alla quale ella forse non giunse a por mano.

Oggi il musaico non è intero, nè di certo originale in tutte le sue parti pei restauri che vi si dovettero fare in epoche posteriori: nondimeno il concetto primitivo mi sembra essersi conservato e potersi rilevare abbastanza (Tav. 237).

Nel centro dell'arco Gesù appare in busto con la croce appoggiata sull'omero sinistro, decorato di nimbo e sfolgorante di luce, essendo intorno cinto da un cerchio di color turchino che rappresenta l'iride del color di smeraldo veduta da S. Giovanni (APOCAL. IV, 3): καὶ ἶρις κυκλόθεν τοῦ θρόνου ὅμοιος ὁράσει σμαραγδίνῳ, *et iris erat in circuitu sedis similis visioni smaragdinae.* La destra di Cristo ora

(1) Forse va letto *martyre monstrat.* La disposizione delle parole dovrebbe esser questa: *Ioannes lavat fonte Christum, (et) monstrat, (eo) martyre, qui tribuit vitam felicem in sede paradisi.* Quel *martyre* è quindi l'equivalente di *teste. Patre teste, caelo adsertore,* scrive Sedulio (*Carm Pasch.* V, 10).

manca, ma io penso che dovesse recare il libro aperto, perocchè leggo che all'aprire del libro, *cum aperuisset librum* (ib. I, 8), risonarono intorno le voci dei quattro animali simbolici e dei ventiquattro seniori, i quali vedonsi insieme figurati coi sette spiriti (ib. IV, 5), a destra e a sinistra, portando i seniori nelle mani le corone che si sono levate di capo per gittarle a'piedi di lui, che solo ne è degno. L'idea della composizione è tolta di certo dalla visione di S. Giovanni, accomodandola allo scopo e però sono rimosse le sette corna e i sette occhi dalla sua figura che è in busto: il trono è stato omesso e invece gli si è data la croce. Questa magnifica visione ha grande analogia di concetto con quella che pochi anni prima S. Sisto aveva espressa nel centro dell'arco di S. Maria, dove invece del busto crocifero sta nel cerchio espresso il trono con sopra la croce; i seniori e i sette spiriti mancano, ma vi sono figurati i quattro simboli evangelici e, ciò che dimostra il confronto da noi fatto essere vero e giusto, sì nel primo come nel secondo musaico, di tanto più ampio e sviluppato, si vedono a destra e a sinistra i due Principi degli Apostoli in atto di additare ai fedeli congregati nella Basilica quella maravigliosa apparizione. La sola diversità è in questo, che nel musaico di S. Maria il corifeo degli Apostoli sta a sinistra di chi guarda, e qui invece sta a destra ceduto avendo al collega il posto di onore, perchè a lui è consecrato l'edifizio. S. Leone adornò di versi anche queste due imagini, nei quali fa rilevare la eccellenza del loro ministero e i meriti loro. Ambedue i distici si leggono nel codice palatino a pag. 56; oggi nel musaico sono in parte perduti, ma il primo distico con tal sussidio si può integrare o in un modo o in un altro secondo le lezioni varianti.

PERSEQVITVR DVM VASA DEI FIT PAVLVS HONORIS
VAS SED ET ELECTVM GENTIBVS ESSE PROBAT.

L'epigramma che riguarda S. Pietro si trova riferito diversamente: perocchè nel codice di Closterneuburg si legge così: *Romae in arcu de imagine Petri.*

IANITOR HIC CAELI EST FIDEI PETRA CVLMEN HONORIS
SEDIS APOSTOLICAE RECTOR ET OMNE DECVS

Nel palatino invece è trascritto:

VOCE DEI FIS PETRE DEI PETRA CVLMEN HONORIS
AVLE CELESTIS SPLENDOR ET OMNE DECVS (sic).

Il primo distico sembra a me che esprima il concetto di S. Leone anche perchè ha nel musaico poste le chiavi in mano a S. Pietro, colle quali egli apre e chiude il cielo, ed è però che se ne chiama il portinaio, *ianitor caeli.* Fra i monumenti antichi di epoca certa pervenuti a noi, questo è il primo esempio del Principe degli Apostoli che ha in mano una tale insegna del suo grado. Pare adunque che il codice di Closterneuburg ci abbia conservato l'epigramma primitivo, e che quello del codice palatino derivi da un restauro, nel quale si vede che la nobiltà del concetto e la spontaneità della frase è di merito inferiore.

(Anno 444.)

S. CIRILLO DI ALESSANDRIA.

S. Cirillo di Alessandria (*Epist. XLII, De capro emiss.* tom. X, pag. 219, ed. Migne) non nega l'arte compendiaria, o sia la compenetrazione e nemmeno la prolessi allorchè osserva, che i pittori volendo esprimere una serie di scene appartenenti ad una o più persone, sono perciò costretti di ripetere tutte le volte le figure medesime. Lo scopo suo era in quel luogo di mostrare che, col ripetere la figura, non era però da dedursi che dovevano essere due figure diverse. Laonde risponde agli avversarii che dai due caproni, e dai due passeri che furono tipo e figura di Cristo, mal si farebbe a dedurre che due erano i figli; il figlio di Dio e il figlio dell'uomo: perocchè quelle due nature erano unite nella stessa persona, che perciò era Figliuolo di Dio per natura e insieme dell'uomo per ipostatica unione.

Al qual proposito egli allega il racconto della Genesi che descrive il viaggio di Abramo sedente sull'asina accompagnato dal figlio e seguito dai servi: indi come, lasciati a piè del monte i servi

coll'asina, si pose a salire il monte portando il fuoco e il pugnale mentre aveva imposte le legna sulle spalle d'Isacco: di poi, in terzo luogo, lo stesso Abramo che avendo legato e posto sull'ara il figlio Isacco armò la mano del pugnale per sacrificarlo. Or, dic'egli, se alcun di noi volesse veder dipinta questa istoria, forse che il pittore potrebbe delineare Abramo che in pari tempo fa queste tre cose, o non piuttosto sarebbe costretto a ripetere la stessa persona di Abramo nelle tre narrate attitudini? La legge che ordinava i due caproni e i due passeri era una certa tal quale pittura, la quale portava in seno in quei tipi ciò che doveva in realtà avvenire. *Γραφὴ τοιγαροῦν ὁ νόμος ἦν καὶ τύποι πραγμάτων ὠδίνοντες τὴν ἀλήθειαν.*

(Anno 450)

S. PULCHERIA — MARCIANO

Al matrimonio cristiano, in luogo del sacerdote o Vescovo che lo benedice e santifica, la santa vergine Pulcheria nella moneta di oro di cui non si è finora avuto che un solo esemplare (Tav. 482, 6), ha sostituito non il nome divino o Gesù che corona i due sposi, di che si hanno esempii nei vetri graffiti in oro (Tavv. 195, 12; 196, 4; 198, 1-3), nè un Angelo come si è veduto in un marmo del Puy (Tav. 398, 1), dove S. Giuseppe riconosce per consorte la Madre di Dio già incinta, ma il personaggio di Cristo institutore del sacramento.

La santa vergine Pulcheria ha rappresentato su di una moneta d'oro, di cui non si è veduto finora che un solo esemplare, il suo matrimonio con Marciano. Nel mezzo dei due coniugi è la persona di Cristo che benedice e santifica quelle castissime nozze. Marciano è alla sua destra e stringe la mano alla consorte Pulcheria che sta dalla sinistra. Non altrimenti in un medaglione d'oro (Tav. 479, 3) si vedono i due sposi essere congiunti da Cristo, il quale ivi è nella epigrafe sottoposta chiamato ΘЄΟΥ ΧΑΡΙϹ per antonomasia, siccome causa di tutti i beni spirituali che precipuamente ci sono donati per mezzo dei sacramenti della nuova legge, onde il battesimo e l'eucaristia in special modo si appellano *χάρις*. I Greci anche chiamano Cristo col nome di *σοφία*, e così al *Θεοῦ χάρις* può farsi corrispondere il *Χριστὸς Θεοῦ σοφία* (S. Paul. I Cor. 1, 24), *ἡ σοφία τοῦ Θεοῦ* (Luc. 11, 49). È poi notabile che in un peso di bronzo di once due edito dal Venuti (*De cruce corton.* pag. 27), vi si legga ΘЄȢ ΧΑΡΙϹ, nome femminile che par sostituito in oriente, come *Σοφία*, al nome del Redentore espresso nelle sigle IC̄ XC.

(Anno 450)

LA ODEGETRIA E LA BLACHERNITISA

Agli ultimi anni della vita di S. Pulcheria si deve riportare l'invio a lei fatto di una delle imagini di Maria col Bambino in braccio che si venerava in Gerusalemme. L'augusta Eudossia gliela mandò nel 450; e poichè S. Pulcheria cessò di vivere nel 453, è d'uopo che in questo intervallo le abbia edificata una Basilica nella via degli Odèghi, onde poi questa imagine fu chiamata Odegetria (vol. III, pag. 18, vol. VI, Tav. 482, 15). Si sa inoltre che un'altra imagine della Vergine si aveva in Costantinopoli, alla quale edificò un'altra Basilica la santa Imperatrice: questa prese il soprannome di Blachernitisa perchè ebbe culto alle Blacherne, che così denominavasi una delle contrade di Costantinopoli.

Il suo tipo era di orante; del che siamo fatti certi da una moneta d'oro battuta da Costantino il Monomaco col nome di Μ ΒΛΑΧΕΡΝΙΤΙϹΑ (Tav. 482, 14 *a*). Onde possiamo anche ravvisarla in altra moneta anteriore battuta da Leone IV, che ce la dà solo in busto e colla leggenda + ΜΑΡΙΑ + ΜΡ ΘΥ (ivi n. 13).

Per le Basiliche che si leggono edificate da S. Pulcheria, faremo l'induzione medesima che per quelle di Costantino. Esse devono essere state ornate di belle pitture, delle quali per altro non ci hanno lasciato memoria i contemporanei. E poichè noi abbiamo saputo dai legati del Papa al concilio Niceno II, che Costantino aveva fatta rappresentare

nella basilica del Salvatore, oggi di S. Giovanni Laterano, le storie dell'antico e del nuovo Testamento; così parimente dallo scrittore della vita di S. Stefano giuniore (Montf. *Anal. gr.* Paris, 1688, pag. 453, 454) che la chiesa dedicata alla Madonna delle Blacherne da S. Pulcheria aveva intorno istoriati gli avvenimenti del Testamento nuovo, che cominciavano dall'avvento di Cristo sulla terra fra noi e andavano fino alla sua ascensione e alla discesa dello Spirito Santo. Queste pitture ornavano la parte superiore, ma la inferiore era messa a musaico che rappresentava un terreno ombrato di piante ed alberi, fra i quali svolazzavano uccelli di ogni maniera e vi si vedevano animali svariati e le gru, le cornacchie e'i pavoni andar fra le piante ederacee: *τὸν πρὶν κεκοσμημένον τοῖς διατοίχοις ὄντα ἀπό τε τῆς πρὸς ἡμᾶς τοῦ Θεοῦ συγκαταβάσεως ἕως θαυμάτων παντοίων καὶ μέχρι τῆς αὐτοῦ ἀναλήψεως καὶ τῆς τοῦ ἁγίου πνεύματος καθόδου διὰ εἰκονικῆς ἀναζωγραφήσεως, καὶ ὀρνεοσκοπεῖον τὴς ἐκκλσίας ἐποίησεν δένδρα καὶ ὄρνεα παντοῖα θηρίατε καὶ ἄλλα τινα ἐγκύκλια διὰ κισσοφύλλων γεράνωντε καὶ κορωνῶν καὶ ταώνων ταύτην περιμουσώσας ἔδειξεν.*

(Anno 449-452.)

NEONE VESCOVO DI RAVENNA.

Al vescovo Neone assegna l'Amadesi gli anni 449-452 e cogli altri il fa succedere a Giovanni l'Angelopte. Il Bacchini l'ha posto dal 425 al 430. Noi abbiamo da lui la volta del battistero Ursiano decorata interamente di musaico con le pareti intorno abbellite di lastre marmoree diverse, che gli è attribuito dall'epigramma trascritto dall'abate Agnello: *Fontes Ursianae ecclesiae pulcherrime decoravit: musivo et auratis tessellis apostolorum imagines et nomina camerae circumpinxit, parietes promiscuis lapidibus cinxit: nomen ipsius lapideis descriptum est elementis.*

CEDE PRIVS NOMEN NOVITATI CEDE VETVSTAS;
PVLCHRIVS ECCE NITET RENOVATI GLORIA FONTIS:
MAGNANIMVS HVNC NAMQVE NEON SVMMVSQVE SACERDOS
EXSOLVIT PVLCHRO COMPONENS OMNIA CVLTV.

Neone, o chi altro fu l'artefice di questo epigramma, conobbe l'epigrafe posta da Papa Sisto sulla chiesa di S. Pietro *in vincoli* quando vi depose la catena del santo Apostolo che Eudossia madre aveva mandata ad Eudossia sua figlia in Roma nel 439. Egli fu pago di copiare il primo esametro; il che basta a confermarci nella sentenza da noi seguita che il fa di otto anni posteriore al Papa Sisto.

Oltre a questo insigne monumento che sarà or ora da noi descritto, l'ab. Agnello fa Neone autore di una fabbrica levata dai fondamenti nell'episcopio della chiesa ursiana che chiamavasi *quinque decubitus.* Non v'ha dubbio che, sotto questo nome, vada inteso un salone da pranzo nel quale fossero cinque letti per le cene e i pranzi, e però egli con altro nome l'appella anche triclinio. Le due pareti laterali avevano finestre che dall'un canto guardavano la chiesa, dall'altro il fiume, ed erano ambedue dipinte di storie sacre al pari delle due pareti minori dette fronti che terminavano il triclinio, l'una da capo, l'altra da piedi, e si dicevano però la fronte inferiore e la superiore.

Gli argomenti erano questi: su quella parete laterale del triclinio che aveva allato la chiesa, vedevasi personificato il Salmo: *Laudate dominum de caelis* e il cataclismo; e sulla parete opposta che riguardava il fiume era figurata la moltiplicazione dei cinque pani. Le pareti delle due fronti del triclinio erano, come ho detto, ancora esse dipinte; e in una, che era l'inferiore, vedevasi l'istoria della creazione, nell'altra che era la superiore scorgevasi l'istoria di S. Pietro. Ad ambedue queste pitture erano sottoscritti dei versi esametri, che l'ab. Agnello trascrive: essi ci saranno utili a determinare alcuni particolari delle composizioni. Agnello scrive: *Ex utraque parte triclinii fenestras mirificas struxit ibique pavimenta triclinii diversis lapidibus ornari praecepit. Historiam psalmi, quem quotidie cantamus, idest laudate Dominum de caelis, una cum cataclysmo in pariete parte ecclesiae pingere iussit, et in alio pariete super amnem posito exornare coloribus fecit historiam Domini*

nostri Iesu Christi quando de quinque panibus et de duobus piscibus tot millia, legimus, hominum satiavit: ex una autem parte frontis inferius triclinii mundi fabricam comptitavit, in qua versus descriptos hexametros quotidie legimus... et in alia fronte depicta historia Petri apostoli subscriptique sunt versus metrici. Nella pittura della creazione si vedeva il cielo ornato delle stelle, del sole e della luna; in terra era l'uomo nell'atto di levarsi dal terreno dove Iddio l'aveva formato, dopo che gl'inspirò l'anima e il fece divenire così l'imagine sua:

VNVS IN ORBE NOVO VIR TERRA VIRGINE FACTVS
EXILVIT HVMO INSONS HIC CORPORE SERVO.
ISTE DEI MERVIT VOCITARI SOLVS IMAGO;
NAMQVE SVI SIMILEM HOMINEM PRODVXIT IN ORBE
SVPERNI GENITORIS AMOR.

Era poi espresso Adamo posto da Dio qual signore di tutto il creato: ivi si vedevano alberi e piante, ivi animali d'ogni genere, le pecore, i cavalli, i cervi, il leone; e gli uccelli in varii stuoli svolazzavano per l'aria, e i pesci guizzavano nelle onde:

OMNIA NAMQVE DEVS HOMINI QVAECVMQVE PARAVIT
TRADIDIT ET VERBO PARITER SERVIRE COEGIT.

Indi seguiva, a quanto pare, la caduta dell'uomo, ma non è agevole dire di quali e quante scene si componesse; solamente appare dall'ultimo verso,

PRAECEPTVM SPERNENS SIC PERDIDIT OMNIA SECVM,

che vi fosse espresso il noto gruppo dei due progenitori accanto all'albero della scienza in atto di coprirsi la nudità colle foglie.

È preziosa la notizia che l'ab. Agnello ci dà del Salmo *Laudate Dominum de caelis* fatto dipingere da Neone. Che un tal costume di personificare i concetti dei Salmi rimontasse alla prima metà del secolo quinto è sfuggito di certo a quei moderni scrittori, i quali assegnano questa usanza al basso medio evo. Ma noi non ce ne possiamo formare un'idea se non generale imaginandoci che vi fosse espresso tutto il creato, i cieli e la terra e i loro abitanti, che concordemente uniti cantavano le lodi di Dio e le manifestavano; e così nemmeno sappiamo quali particolari avessero scelti gli artisti di Neone per rappresentare il cataclismo. Del resto non manchiamo di esempii per formarci un concetto sì di questo argomento biblico,come del miracolo della moltiplicazione che si vedeva dipinto sulla parete opposta.

Rimane in ultimo luogo a dire della pittura che adornava la fronte superiore del triclinio, e questa s'intenderà dal carme che Neone vi sottoscrisse. Eravi adunque figurata la visione del lenzuolo che portava in seno animali diversi, e Dio, o sia la sua mano, che ingiungeva a Pietro di uccidere e mangiare; perocchè Neone volto a Pietro dice:

SVSCIPE DE CAELO PENDENTIA LINTEA PLENA
MISSA, PETRE, TIBI, QVAE DIVERSA ANIMALIA PORTANT.
HAEC MACTARE DEVS TE MOX ET MANDERE IVSSIT.

Dopo questa rappresentanza, Neone fece Cristo in mezzo ai dodici Apostoli in atto di affidare a Pietro il governo della sua Chiesa, significato dalla consegna delle nuove leggi. La quale interpretazione della rappresentanza dove il Signore dà a Pietro il volume e vi si sogliono leggere le parole DOMINVS LEGEM DAT, e LEX DOMINI, è quella medesima che è stata costantemente da me proposta e promossa; ed è però di molta sodisfazione vederla confermata e convalidata dal vescovo Neone, i cui versi che le sottoscrisse sono questi:

EVGE SIMON PETRE, QVEM GAVDET MENS AVREA CHRISTI
LVMEN APOSTOLICVM CVNCTOS ORNARE PER ANNOS.
IN TE SANCTA DEI POLLENS ECCLESIA FVLGET,
IN TE FIRMA SVAE DOMVS FVNDAMENTA LOCAVIT
PRINCEPS AETHEREI CHORI PER SAECVLA NATVS.
CVNCTIS CLARA TIBI EST VIRTVS CENSVRA FIDESQVE;
BIS SENOS INTER FRATRES IN PRINCIPE SISTIS
IPSE LOCO LEGESQVE NOVAE TIBI DANTVR AB ALTO,
QVI FERA CORDA DOMAS HOMINVM, QVI PECTORA MVLCES
CHRISTICOLASQVE DOCES [VNA] OMNES ESSE PER ORBEM
IAMQVE TVIS MERITIS CHRISTI PARAT GLORIA REGNVM.

Nel primo e secondo verso, alle parole *mens aurea Christi lumen apostolicum,* mi piacerebbe che si sostituissero queste: *de munere Christi culmen*

apostolicum: nel verso penultimo la stampa ci dà *tu*, in cui vece ho riposto *una*, e vi si potrebbe volere anche *unum*. Nell'ultimo verso dove il metro richiede che si faccia una correzione, a me parrebbe da proporre questa: *Iamque parat meritis Christi tibi gloria regnum.*

Ciò è quanto Neone dipinse nel triclinio; ma egli fabbricò anche una casa, nella quale fece rappresentare in musaico una croce in mezzo alle imagini dei due apostoli Pietro e Paolo, a cui o egli medesimo, ovvero la pietà e divozione del suo caro popolo ravennate aggiunse di sotto l'epigrafe: *Domum quam aedificavit vidistis,* dice Agnello ai suoi frati, *et in ipsa domo, ubi imagines apostolorum Petri et Pauli tessellis factae sunt, scitis et inde iuxta crucem conspexistis et unam lineam versiculi in qua continetur:* DOMNVS NEON EPISCOPVS SENESCAT NOBIS.

Veniamo ora a narrare le decorazioni del Battistero ursiano (Tav. 406, 1). Le parole dell'abate Agnello citate da principio, sono tali che sembrano aggiudicare a Neone il musaico della volta e le lastre di marmo a commesso che vestono le pareti dell'edifizio: però gli stucchi non vi sono compresi, ma è da considerarsi che, oltre alla volta di musaico, v'era da nominare i due piani, ciascuno coi suoi otto archi e coi loro petti, fregiati come la volta d'imagini e di rabeschi, e non pertanto Agnello non ne fa cenno.

Or questi gruppi e le statue di stucco colle loro edicolette o absidi che vogliano dirsi, fanno il più vago e singolare ornamento del secondo piano (vedi le Tavv. 406, 407), e non si può ragionevolmente supporre che colui del quale si legge: *fontes ecclesiae ursianae pulcherrime decoravit,* lasciasse tuttavia incompiuto il piano più nobile dell'edifizio. Ma potrà ben essere avvenuto che di poi si fosse operato alcun restauro, non vedendo noi il motivo della scelta e della distribuzione di quei sedici gruppi che sono posti sopra i timpani o piuttosto sul culmine delle edicole, sotto le quali stanno i Profeti. Pare che gli animali si sarebbero dovuti prendere dai tre regni della natura in egual numero; quattro coppie dalla terra, quattro dall'aria e quattro dalle acque: intanto se ne vedono sei della terra, cinque dell'aria e una sola coppia delle acque. Dei quattro soggetti biblici, tre alludono al trionfo e alla resurrezione di Cristo, nn. 2, 4, 5, uno alla fondazione della Chiesa, n. 3. Un restauro di certo fu operato anche nei musaici se non si vuol supporre che Neone non compisse interamente il lavoro, essendo mancato ai vivi solo quattro anni dopo la sua elezione: questo restauro porta il nome del vescovo Massimiano (vedi le Tavv. 226, 227, 228).

L'idea dell'artista fu di rappresentare nel centro della volta il battesimo di Cristo, pel quale infuse nelle acque la virtù sacramentale: attorno a questo soggetto sono figurati i dodici Apostoli che, con aperta allusione all'Apocalissi, offrono le corone a Cristo significato dal trono sul quale poggia in sua vece la croce. Nella zona sottoposta rendono testimonianza al Signore dalle mense liturgiche i quattro Evangelisti, e dalle loro confessioni i martiri: indi le sedici statue di stucco dinotano i sedici Profeti, e in fine gli otto personaggi dipinti a musaico sui petti delle volte arcuate, si possono credere gli altrettanti scrittori inspirati del Testamento nuovo, cioè Matteo, Marco, Luca, Giovanni, Pietro, Paolo, Giuda e Giacomo.

CHIESA DI RAVENNA DEDICATA A S. PIETRO.

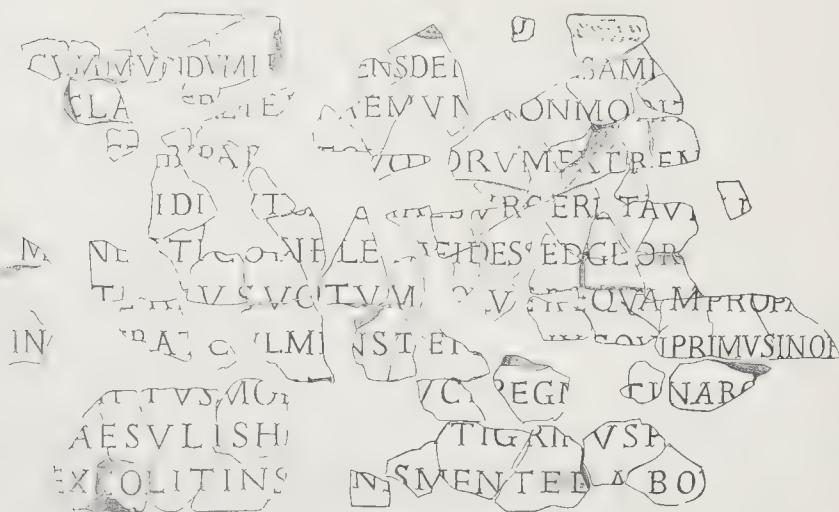
Al secolo nono si narrava una istoria la quale l'ab. Agnello ha stimato dover ricordare ai suoi uditori, presso i quali egli dice che era andata quasi in dimenticanza. V'era in Ravenna una basilica dedicata a S. Pietro nella regione detta degli Apostoli e a poca distanza dalla maceria di Ovilione. Ivi si venerava sulla porta maggiore d'ingresso protetta dalla volta del pronao una pittura che rappresentava il Signore fra i due apostoli Pietro e Paolo. Paolo era a sinistra del riguardante e Gesù vi era figurato col braccio disteso; dall'altro

lato si vedeva S. Pietro. *Introeuntes vos infra ardicam beati Petri apostoli ubi imago Domini nostri Iesu Christi depicta est extenso brachio et hinc ex una parte effigies vasis electionis Pauli et* (qui manca il testo, ma si può supplire facilmente: *ex altera apostolorum principis Petri*) *et ipsae depictae sunt.* Nè se ne può aver dubbio, dappoichè Agnello ricorda di poi questi due personaggi chiamandoli *duo magni principes apostolique, Petrus scilicet et Paulus.* Egli dice che il *brachium extensum* del Salvatore procacciò a quella imagine il nome di *brachium fortis* da un singolare avvenimento che si può leggere presso il biografo lodato. Senza ciò, egli è noto che in simili composizioni suol vedersi il Redentore stendere il braccio verso S. Paolo in atto di affidargli il ministero della predicazione.

La composizione predetta, dove Cristo stando fra i due principi degli Apostoli all'uno consegna il volume svolto, all'altro dirige la parola, fu in gran pregio nei primi tempi e però la troviamo spesso ripetuta a motivo del suo significato che riguarda la divina origine della Chiesa.

CHIESA VOTIVA DI S. STEFANO
COSTRUITA DA S. LEONE I.

Non lascerò di ricordare in questo luogo l'insigne scoperta della Basilica dedicata a S. Stefano al terzo miglio della via latina, edificata da Papa Leone avendogliene lasciata la cura e i mezzi la santa vergine Demetriade che ne aveva in Africa fatto voto e moriva prima di averlo sciolto. I frammenti della epigrafe che narrano ciò, furono per iterate mie premure scavati e raccolti dal sig. Lorenzo Fortunati. I brani di essa, particolarmente ricomposti da me e da altro mio collega, non davano alcun senso, quando impresi di unirli insieme e tosto ne ebbi la bella scoperta del Papa Leone, e in conseguenza dell'autore di quella basilica coerentemente a ciò che della nobilissima vergine Demetriade si sapeva per testimonianza del Libro pontificale. L'autore della versificazione non è S. Leone, ma o il prete Nigrino o alcun altro a cui egli ne affidò il pensiero. Io la riferirò prima come fu ricomposta e di poi la darò coi supplementi:

A ☧ ω

Cum mundum l(inqu)ens Dem(etria)s Am(nia virgo)
Cla(ud)eret extremum non morit(ura diem).
(Hae)c tibi Pap(a L)eo votorum extrem(a suorum)
(Trad)idi(t u)t sa(cra)e surgeret au(la) d(omus).
M(a)nd(a)ti completa fides, sed glor(ia maior)
(Al)terius votum (s)olvere quam propr(ium) (1).
In(did)erat culmen Step(hanus) qui primus in or(be)
(Ra)ptus mor(te tr)uci regn(a)t in arc(e poli).
(Pr)aesulis ha(nc iuss)u Tigrinus p(resbyter aulam)
Excolit ins(om)nis mente labo(re vigens).

Nella *Relazione generale degli scavi* di questa Basilica, il Fortunati ha fatte incidere le diverse forme di croci che vi si vedono scolpite sui capitelli, sui pilastri e sulle transenne. Non sono di una medesima età, ma è di molto vantaggio confrontarle coi monumenti contemporanei per separare le primitive da quelle fatte in tempo dei restauri.

(Anno 457-475.)

IMAGINE DELLA VERGINE DETTA LA FONTE.

Leone il Trace elevò alla Vergine un tempio in Costantinopoli inchiudendovi dentro una fonte; perocchè narravasi mostrata dalla Madre di Dio, alle cui acque bagnandosi gli occhi un cieco ottenne la vista. L'imagine che vi si venerava è stata veduta in una pasta di vetro (Tav. 478, 36): essa rappresenta la fonte da cui lati spicciano due cannelli di acqua; sopra di essa poggia la Vergine col Bambino, ambedue in busto, ambedue col nimbo che nel Bambino è crocigero. La Vergine ha le mani elevate da orante, il suo Infante leva la destra in atto di parlare e stringe colla sinistra un volume, secondo il miglior disegno che è quello del P. Odorici. L'epigrafe dice ΜΡ ΘΥ Η ΠΗΓΗ. Ho davanti un gesso che in tutto rassomiglia alla imagine descritta, ma la fonte è omessa e il soprannome di ἡ πηγή. Può assai verosimilmente congetturarsi che la tavola di Pera detta oggi la Madonna dell'itria, o sia ὁδηγητρία (vedi a pag. 18, vol. III), fosse in origine un'antica Madonna della fonte, o sia πηγή.

(Anno 461-468.)

S. ILARO PAPA.

Al santo Papa Leone succede S. Ilaro stato suo Arcidiacono e Vicario al concilio di Efeso, dove fu spettatore delle atrocità commesse dall'empio Dioscoro e da quei del suo partito contro S. Flaviano arcivescovo di Costantinopoli. Roma era stata depredata dai Vandali, i suoi edifizii distrutti, le nobili famiglie tratte in servitù nell'Africa. Il Papa Leone aveva incominciata la dura impresa di rimettere i danni sofferti specialmente nelle Basiliche, e gli autori della sua vita registrano un gran numero di vasi d'oro e d'argento distribuiti da lui alle chiese. S. Ilaro tuttavia arcidiacono aveva fabbricato un oratorio nella regione esquilina, del quale si trovarono le ruine ai tempi del Bianchini che ne trascrisse l'epigrafe passata nel museo Albani (vedi le note *ad vit. Hilari,* lib. 16). Eletto Papa, mise mano alla costruzione di quattro oratorii intorno al battistero lateranense che dedicò ai SS. Giovanni Evangelista e Battista, a S. Stefano e alla santa Croce, e almeno tre di essi decorò di musaici. Di questi oratorii ne rimangono oggi due, perchè quello di S. Stefano fu distrutto, e quello della santa Croce fu demolito per ordine di Papa Sisto V. Ma il Baronio che l'aveva veduto, attesta che all'antico musaico del quale erano rimaste appena alcune tracce, si erano sostituite rozze pitture (*ad an.* 449, n. 109). Egli però ne assicura che S. Ilaro vi aveva rappresentato attorno alle mura il martirio di S. Flaviano, la corona e la palma. Il Severano (*Sette chiese,* 1630, pag. 499) afferma che la volta era di mosaico, con quattro Angeli nei

(1) La linea ultima è obliqua, nè ammette per supplemento un R. Fui però indotto a proporre *propalam.* Ma si deve al Barone Visconti il supplemento che io ammetto perchè dà un senso migliore, quantunque debba per ciò dirsi che nel marmo siasi data erroneamente una inclinazione che non si doveva all'asta verticale della R.

cantoni i quali sostenevano la croce: v'erano quattro finestre, e negl'intervalli si vedevano le imagini, parimente di musaico, dei SS. Pietro e Paolo, Gio. Battista e Gio. Evangelista, Iacomo e Filippo, Lorenzo e Stefano, e nei muri delle tre tribune coperti di marmi, i segni della santissima Croce. Si vedano il Rasponi (*De bas. later.* lib. III, cap. 9) e il Ciampini (*De sacris aedif.* p. 187). Il qual Ciampini non so donde desumesse che la croce, sostenuta dagli Angeli, fosse di gran mole: *Quatuor angeli qui ingentem crucem sustinebant.* Niuno però ci parla dei pastori che vi erano insieme colle loro gregge ed armenti, quali ce li descrive e delinea il codice 5407, pag. 101, 104, della Biblioteca vaticana attribuito al Ciacconio. Ivi si legge che questi pastori erano *in sacello quod est ad porticum S. Venantii prope Basilicam lateranensem opere vermiculato seu musivo ubi Christus, ter armentari, semel pecuari habitu, cernitur: caetera quae olim superne extabant temporis iniuria collapsa sunt nec pot(est) aliud videri.* Veramente il Ciacconio non avrebbe dovuto dire *ad porticum S. Venantii,* ma *ad baptisterium Constantini,* perchè stava di fatti accanto all'oratorio della S. Croce. Due pastori (Tav. 239, 6, 7) vestono tuniche di color verde chiaro addogate di verde oscuro; portano calzari di fasce a color lionato scuro, e si coprono le spalle con pellicce gialle: hanno bastoni diritti ai quali si appoggiano stando tre di loro in mezzo all'armento e il quarto alla greggia.

Della scena dov'era rappresentato il martirio non so che dire: noterò soltanto che S. Flaviano non morì nell'aula conciliare dai calci e pugni che gli furono dati, ma sì di poi in esilio.

S. Ilaro scampò dalle mani dei faziosi e di Dioscoro, liberatone, com'egli confessa, dall'Apostolo S. Giovanni, che però chiama nella epigrafe suo liberatore: LIBERATORI SVO BEATO IOANNI EVANGELISTAE HILARVS EPISCOPVS FAMVLVS XPI. L'oratorio conserva tuttora il musaico della volta, che è assai bello e di svelte forme: il disegno è geometrico e tutto decorato di festoni: il centro di mezzo è occupato dall'agnello di Dio, che però è cinto di un nimbo crocigero. Nelle aree dei quattro spicchi in che è divisa la volta, sono figurate coppie di pernici, di colombe, di pavoni, di pappagalli, ciascuno attorno ad un trionfo di frutta. La corona che cinge intorno il campo dove sta l'agnello, si compone dei frutti delle quattro stagioni: ai quattro pizzi campeggiano nelle loro aree quattro libri, e sulle nervature si vedono quattro croci dentro corone. Le stagioni con i simboli, dinotano il corso della vita presente che dicesi mondo; e porre l'agnello fra quattro stagioni significa che egli è il Signore del mondo, la cui gloria è annunziata dai quattro Evangeli alle quattro parti del mondo. Nei dipinti cimiteriali, in luogo dell'agnello, è il buon Pastore che domina in mezzo alle quattro stagioni.

Più istruttivo riesce il musaico della volta di S. Giovanni Battista con grave nostro danno perito, del quale abbiamo il disegno dato alle stampe dal Ciampini. Il confronto che abbiamo potuto fare dell'altro musaico colla edizione del medesimo autore ci dimostra, che non doveva essere così rozzo e pesante come il rappresenta egli: quanto poi ai particolari non possiamo parlarne con piena fiducia. La croce nel nimbo dell'agnello non vi si vede; al vitello di S. Luca mancano le ali che pur hanno gli altri tre simboli evangelici. Ma non possiamo attribuire a sbaglio del disegnatore del Ciampini una particolarità, la quale consiste nella sopravvesta attribuita all'Evangelista S. Luca, che egli indossa e porta affibbiata sul petto alla maniera sacerdotale. Il Ciampini non ne dice nulla, ma noi, che ne abbiamo parlato nella Teorica, ricorderemo qui il verso di Sedulio: *Iura sacerdotis Lucas tenet ora iuvenci,* che ne dà la spiegazione. Egli indossa l'abito sacerdotale perchè comincia il suo Evangelo dal sacerdozio di Zaccaria, ed è il motivo medesimo per cui gli si è attribuito il simbolo del vitello.

Gli ori e gli argenti distribuiti da S. Ilaro per le chiese a compimento delle opere e dei vasi sacri donati da S. Leone dopo le rapine dei barbari, si

trovano noverati diligentemente nel Libro pontificale: sono però notabili per lo scopo nostro i tre agnelli di argento versanti acqua, posti da lui nel Battistero lateranense, e la colomba di oro colla torre di argento, la quale, come si è notato avanti, serviva a conservarvi la sacra Eucaristia. Con la torre sono nominati anche i delfini, i quali mi sembrano fatti per tener la torre sospesa; e lo desumo da ciò che i delfini sono nominati anche coi fari che si tenevano sospesi in alto per far lume. *Ad sanctum Ioannem intra sanctam fontem... cervos argenteos tres fundentes aquam pensantes sing. libr. triginta; § 3, turrem argenteam cum delphinis pensan. libras sexaginta, columbam auream pensan. libras sex... Ad sanctum Laurentium turrem argenteam cum delphinis pensan. libras viginti quinque.*

(Anno 460-467)

RECIMERE.

Recimere resosi celebre per la disfatta che diede nell'anno 456 all'armata dei Vandali che infestavano le coste dell'impero occidentale, e divenuto potente per essere patrizio ed aver occupato nel 459 il consolato, pensò di fabbricare una chiesa in Roma a favore dei suoi goti ariani e di adornarne l'abside con musaico. Questa chiesa fu poi consecrata al culto cattolico da S. Gregorio Magno, il quale la denominò di S Agata avendovi deposte le reliquie della santa martire catanese. Ma quanto al musaico dell'abside ei lo lasciò stare insieme colla iscrizione, nella quale Recimere dichiarava di averlo posto per soddisfare ad un suo voto: PRO VOTO SVO ADORNAVIT. Cristo vi è rappresentato sedente sopra un globo e circondato dai suoi dodici Apostoli, fra i quali sono notevoli i due fratelli Pietro e Andrea, il primo per essere tosato in corona, il secondo pel carattere dei suoi capelli irti e sollevati sulla fronte. Sono questi i primi esempii del singolar costume che ce ne rimangono, ma non dubitiamo che ve ne siano stati dei più antichi, perchè l'artista di Recimere non può credersi che avesse il primo create queste due novità, in quanto che non si spiegherebbe come la rimota Gerusalemme avesse copiato da noi il costume degli irti capelli appropriato a S. Andrea qui in Roma e, in questo secolo stesso, anche in Ravenna. A S. Pietro è data una chiave nel senso simbolico di potestà; a S. Paolo è dato il volume che ne addita l'uffizio precipuamente a lui imposto di evangelizzare; a S. Giovanni sono attribuiti lunghi i capelli, come a Cristo, ad onta dell'opinione che prevaleva allora in Costantinopoli e nella Tracia. Il globo o sfera del mondo sostituito al trono, ha esempio nell'arte cristiana a questo anteriore nel musaico di S. Costanza. Erasi già introdotto volendo figurare una divinità o un eroe per apoteosi collocato sul cielo, e la sfera o il globo rappresentano nell'arte egualmente la terra e il cielo. Vi si legge di sotto l'epigrafe, SALVS TOTIVS GENERIS HVMANI; e in quel *totius* mi sembra che si riveli l'eretico il quale pretende di salvarsi per Cristo a dispetto della Chiesa che lo ha condannato.

(Anno 468-483.)

PAPA SIMPLICIO.

Valila lasciò i suoi beni alla Chiesa Romana disponendo che si fabbricasse una chiesa. Aveva egli posseduto un nobile edifizio il quale parve a Papa Simplicio assai opportuno per volgerlo ad uso religioso, e il consecrò a S. Andrea facendovi un musaico, oggi perito, del quale fece trarre un disegno il Ciacconio (*Cod. Vat.* 5407, p. 189, 190) che tuttavia si conserva. Vi fu inoltre un altro disegno che servì nel 1630 a restaurare quella parte di musaico che era caduta. Di questo vecchio disegno ci è rimasto uno schizzo, sul quale sono notate le parti che in quell'anno del restauro erano state aggiunte in pittura. Nel 1675 dal musaico così restaurato fu levato il disegno Albani che oggi si conserva nel castello di Widsor. Nel 1686, scrive il Ciampini, che tutto era distrutto. La base della mia pubblicazione è il disegno Albani, ma compiuto fu quello del Ciacconio nei due luoghi a sinistra, dove il vecchio disegno, anteriore al 1630, aveva due piccole lacune. Al 1605 l'Heureux aveva

scritto gli *Hagioglypta;* nel qual suo libro citava la imagine di S. Pietro, pag. 21, *quae est in musivo S. Andreae in Barbara quae non est crispato in undas crine,* e gli Apostoli, pag. 22, come egli credeva in atto di ascoltare: *statu auscultantium.* L'epigrafe in parte mancante si ha intera nel De Wenghe e nel codice senese di Pietro Sabino, come l'ho trascritta nel vol. IV, pag. 49. È la prima volta che Cristo si vede in musaico sul mistico monte, dal quale sgorgano i quattro fiumi del paradiso accennato con poche piante fiorite. Cristo risorto si mostra ai suoi Apostoli; e stabilita la Chiesa dà loro la missione di evangelizzare tutto il mondo: i SS. Pietro e Paolo rappresentano il collegio Apostolico, e i quattro personaggi sono gli Evangelisti disposti per ordine cronologico, a destra e a sinistra.

(Seconda metà del secolo V.)

CARATTERE DELLE TESTE DI CRISTO E DEGLI APOSTOLI

Xenaia o sia Filosseno persiano piuttosto manicheo o sia doceta, che monofisita, fu ordinato vescovo di Gerapoli da Pietro Gnafèo l'anno 485. Costui ai tempi di Anastasio e sotto il falso nome di Epifanide, a quanto sembra (LE QUIEN, *ad Orat. II de imag. Damasceni,* pag. 339), pubblicò un trattato contro le sacre imagini. Ai tempi di Niceforo gli iconoclasti spacciavano quest'opera come di S. Epifanio, e devesi al santo Patriarca di Costantinopoli la scoperta della frode. Egli fattosi recare il libro, fè palese che la scrittura del nome erasi viziata, apparendo in origine scritto ΕΠΙΦΑΝΙΔΟΥ, ove si era cercato sostituire ΕΠΙΦΑΝΙΟΥ (Vedi *Nicephor. c. Epiphanidem* ed. PITRA, *Spic. Solism.* tom. IV). Dal trattato di costui ricaviamo una preziosa notizia iconografica riguardante il modo di figurar Cristo e gli Apostoli in quella parte dell'Asia. Imperocchè egli riprende coloro i quali fingono Gesù colle chiome lunghe, quasi fosse nazareno di setta. Egli motteggia i pittori che dipingevano S. Pietro coi bianchi capelli e con barba tosata, e S. Paolo or mezzo calvo ora per intero e con buona barba, gli altri Apostoli tutti ben tosati; e ciò, dic'egli, non essere vero, perocchè se così fosse non vi era mestieri ai soldati e masnadieri dare altro segno per distinguere Gesù dai suoi Apostoli (*Spic. Solism.* tom. IV, *ap. Niceph. Antirrh. adv. Epiph.* cap. XIX): *Κόμην ἔχοντα τὸν Σωτῆρα γράφουσιν ἐξ ὑπονοίας διὰ τὸ Ναζωραῖον αὐτὸν καλεῖσθαι, εἴπερ οἱ Ναζωραῖοι κόμας ἔχοντα γράφουσι Πέτρον τὸν ἅγιον ἀπόστολον γέροντα ἄνδρα, τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ γένειον κεκαρμένον· γράφουσι δὲ τὸν ἅγιον Παῦλον ἄλλοι μὲν ἀναφαλαντία ἄλλοι δέ φαλακρὸν γενειήτην, καὶ τοὺς ἄλλους μαθητὰς ψιλῶς κεκαρμένους.*

Il Nazareato esigeva in generale che quei che vi si obbligavano, non si tosassero nè si radessero il capo. Ve ne erano però di tre sorte, i primi detti Sansonèi si tenevano strettamente a tali prescrizioni, i secondi detti Nazareni perpetui si alleggerivano soltanto la chioma ogni anno, i Nazareni temporarii erano intonsi fino a tanto che durava il tempo del loro voto, poscia si tosavano. S. Paolo, per un voto fatto, nutrì per i giorni di esso la chioma e, questi passati, si tosò: *comam nutrivit et totondit.* Nei monumenti cristiani ove Gesù non ha i capelli corti, come per esempio li suole avere nelle sculture dei sarcofagi di Tolosa, egli appare in capelli lunghi e discriminati sul vertice; ma i suoi discepoli sono sempre tosati, se ne eccettui qualche raro esempio in contrario, qual'è il musaico di papa Simplicio, nel quale li portano alquanto lunghi e perciò discriminati; perocchè la discriminatura accompagna costantemente le capigliature non tosate fino alla pelle, *ἐν χρῷ.* L'altra maniera di rappresentare Gesù che vedesi specialmente in alcuni vetri cimiteriali, si è quella propria dei Galilei, il cui costume era di tosarsi sulla fronte e nudrire la chioma all'occipite; onde Nonno appella quel popolo, *λαὸς μερόπων ὀπισθοκόμων* (*Paraphr. in Iohan.* cap. II); tosatura detta alla Teseide, che che ne dica il Bendorf, poichè Teseo usò di così tosarsi: Ἐκεῖρατο, scrive Plutarco, *τῆς κεφαλῆς τὰ πρόσθεν μόνον, καὶ τοῦτο τῆς κουρᾶς τὸ γένος Θησηὶς ὠνομάσθη δι' ἐκεῖνον.* Il Bendorf cerca dimostrare che quanti opinano con Plutarco

errano, e il fa dicendo che non si hanno esempii di questa tosatura, e che tosarsi alla Teseide fu invece un'acconciatura consistente in ripiegare e legare all'occipite la lunga chioma. A cui si può rispondere che questa acconciatura suppone i lunghi capelli, e che gli antichi parlano solo dei capelli tosati avanti e lasciati dietro lunghi, omettendo la particolarità dell'acconciatura che si fa raccorciandoli e legandoli.

Epifanide o sia Filosseno, credette fare un rimprovero ai pittori che rappresentavano Gesù coi capelli lunghi, stimando che in ciò non dovesse aver diverso carattere dai suoi discepoli, i quali costoro rappresentavano tosati del tutto. A me pare che, in quanto a questa seconda parte, abbia ragione, e piuttosto debba essere vero che, come Gesù, così i suoi discepoli non dovessero affettare alcuna singolarità di tosatura o di vestito. Intanto noi abbiamo guadagnato nel sapere da questo passo che, al secol quinto, non era il tipo di Gesù e degli Apostoli sì generalmente fissato, come sarebbesi dovuto, e che mentre in Costantinopoli davansi a Gesù capelli rari e crespi, in oriente era egli figurato, come in occidente, ora con lunga, ora con corta capigliatura, e ora con capelli tosati sulla fronte e lunghi all'occipite.

(Seconda metà del secolo quinto.)

GIULIANA DI OLIBRIO.

Fra i *χριστιανικὰ ἐπιγράμματα* dell'Antologia Palatina, se ne leggono alcuni che ricordano sacri edifizii costruiti da Olibrio marito di Placidia figlia di Eudossia e di Valentiniano III (vedi nn. 12-17). Anicio Olibrio la sposò nell'anno 462 in Costantinopoli, e da questo matrimonio nacque Giuliana, la quale egli lasciò, morendo nel 472, di appena nove anni. Essa però, fatta adulta, imitando la pietà dei suoi genitori defunti, costruì sacri edifizii, e fra essi quello che Eudocia aveva eretto ad onore di S. Polieucto martire, il rifece assai più ampio e più bello. Non è a dubitare che in tutte queste Basiliche e in altre ancora costruite da diversi, non vi fossero pitture e musaici, ma gli antichi scrittori non ce ne hanno trasmessa la notizia: ed è per caso se dalla distruzione che ne fece il Copronimo sappiamo essersi da S. Pulcheria decorata la Basilica alle Blacherne, sacra alla Vergine, di musaici biblici tolti dall'antico e dal nuovo Testamento.

L'epigramma 10 della Antologia è tutto in elogii della nuova fabbrica eretta ed abbellita da Giuliana, ad onore del S. Martire predetto: però non racconta fra i mille lavori, che confessa fatti eseguire da lei, se non il dipinto dell'arco maggiore, rappresentante il battesimo del gran Costantino. Eccone i versi:

Ἔνθ', ἵνα καὶ γραφίδων ἱερῶν ὑπὲρ ἄντυγος αὐλῆς,
ἔστιν ἰδεῖν μέγα θαῦμα, πολύφρονα Κωνσταντῖνον,
πῶς προφυγὼν εἴδωλα θεήμαχον ἔσβεσε λύσσαν,
καὶ Τριάδος φάος εὗρεν ἐν ὕδασι γυῖα καθήρας.
Τοῖον Ἰουλιανὴ μετὰ μυρίον ἐσμὸν ἀέθλων
ἤνυσε τοῦτον ἄεθλον ὑπὲρ ψυχῆς γενετήρων.
καὶ σφετέρου βιότοιο καὶ ἐσσομένων καὶ ἐόντων.

(Anno 491 segg. — 518.)

MONOGRAMMA LATINO IN MONETA DI ANASTASIO.

Fra le monete d'oro trovate presso Milano al Gernetto, una ve n'era dell'imperatore Anastasio, sul cui riverso il Borghesi notò il monogramma di Cristo composto di lettere latine (*Oeuvr.* tom. VI, pag. 183; Labus, *Ann. alla Storia di Milano* di Carlo Rosmini, Milano 1820, tom. IV, pag. 417; tom. I, pag. 36, fig. 13, pag. 149, 4).

Il Borghesi osserva « non essere da dubitare che il monogramma (= CHRIST) non sia quello di Cristo, così volendo gli elementi di cui è composto e il luogo in cui si trova, che nelle altre monete è occupato dal notissimo monogramma greco. « Io però, segue il Borghesi, non so che del latino se ne abbia alcun altro esempio », e qui cita gli autori da sè consultati « che trattarono chi più chi meno del monogramma di Cristo. » Gli editori del Borghesi non hanno annotato nulla intorno a

questo suo parere. La moneta creduta unica si trova valutata lire 100 nella *Description général* del Sabatier (Paris 1862, pl. XVIII, 2), il monogramma vi si vede privo dell'S, ma nella raccolta dei monogrammi incisi nella Tavola II, numero 6, dove è riprodotto colla linea traversa del T staccata, al Sabatier (pag 197) pare che vi si debba riconoscere il monogramma di Teodorico. Ma si osservi che nella serie delle monete di Anastasio e di Giustiniano con Teodorico (nn. 6-17), non si ha esempio del monogramma di costui posto al seguito della epigrafe dopo AVGGG, laddove troviamo invece il monogramma ⳨, come ha notato il Borghesi pel primo, o un segno monetale A, Γ, Z, H, Θ, I, S (Labus, *Ann. alla Storia di Milano,* loc. cit. nn. 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, p. 149, nn. 4, 5) e presso il Sabatier (pl. VIII) al numero 25 il Θ, e al numero 26 il monogramma ⳨ che viene opportuno a confermare la sentenza del Borghesi Si trova anche in una di esse, dopo la solita epigrafe CONOB, il monogramma MD che si spiega *Mediolanum.*

Un secondo esempio del monogramma di Cristo composto di lettere latine desiderato dal Borghesi, si è di recente avuto dal cimitero di S. Agnese, e l'ha pubblicato ma non così spiegato il sig. Mariano Armellini (*Cim. di S. Agnese,* Roma 1880, pag. 143). Esso si compone delle due prime lettere ꟒R così appunto accoppiate come si vedono nel monogramma dell'aureo di Anastasio.

(Anno 493-526.)

TEODORICO IN RAVENNA.

Teodorico tosto che stabilì la sua residenza in Ravenna, pensò di fornire i suoi ariani di una cattedrale dedicata a S. Teodoro e di un battistero: fabbricò inoltre una Basilica in onore di S. Martino, la quale ne ritenne il nome fino all'856; dopo di che cominciò a chiamarsi di S. Apollinare perchè il vescovo Deusdedit ivi ne trasferì il corpo togliendolo dalla Basilica di Classe. Ai tempi del Fabri la cattedrale era distrutta, il battistero, detto di S. Maria in Cosmedin, rimaneva tuttavia ornato come si vede anch'oggi della sua volta in musaico, e restava la Basilica di S. Martino, detta *in coelo aureo,* colle pareti destra e sinistra riccamente vestite di musaico, ma priva di quello che decorava un tempo la tribuna, sapendosi dall'ab. Agnello che questa era perita tra il 607 e 613 atterrata dal terremoto (*Vita Agnelli,* 3): *Tribunal ipsius ecclesiae nimio terrae motu exagitatum Iohannis archiepiscopi temporibus quinti iunioris confractum ruit.* Questi due sacri edifizii insieme con tutti gli altri che furono già dei Goti e degli Ariani di Teodorico, l'imperatore Giustiniano donò alla Chiesa di Ravenna essendone vescovo S. Agnello, il quale gli consecrò al culto cattolico; e a detta dell'ab. Agnello abbellì di musaico la tribuna e le pareti di S. Martino. Ma egli omette di dirci chi vestì di sì bel musaico il battistero, e non prova con alcun argomento l'attribuzione che fa di quello di S. Martino al vescovo Agnello. Afferma che la tribuna di S. Martino cadde per terremoto, e poi invita il lettore a leggere sulle sue finestre l'epigrafe ivi posta da Teodorico: *in tribunale vero si diligenter inquisieritis supra fenestras invenietis ex lapideis litteris exaratum ita: Theodoricus rex hanc ecclesiam a fundamentis in nomine Domini nostri Iesu Christi fecit.* Dalla quale Basilica di S. Martino, dice l'abate medesimo, che un re dei Vandali non troppo ortodosso, tentò di rapire le lastre marmoree che ne decoravano il pavimento: eppure dopo Teodorico i vandali non sono mai più venuti in Italia. L'absida dell'oratorio di S. Matteo ebbe l'epigrafe che dichiarava essere stata ornata di musaico da S. Agnello, come riferisce lo stesso ab. Agnello: *Haec absida musivo exornata est;* e non si spiegherebbe come non avesse posta niuna epigrafe ad un musaico di tanta magnificenza quale si è quello di S. Martino. Eppure il medesimo autore ci fa sapere che, sulla parete interna della porta di S. Martino, il santo Vescovo pose due imagini, quella di Giustiniano e la sua in memoria del benefizio imperiale.

So bene che vi fu fin dai tempi di S. Niceforo il pregiudizio di negare agli ariani l'uso delle imagini, ma si è già provato che Recimere pose

in S. Agata della Subura quel bel musaico che ci è stato conservato nel disegno del Ciacconio (vedi la nostra Tav. 240, 2).

Per tutto ciò io persisto nella mia opinione, che i musaici di S. Martino al pari di quelli di S. M. in Cosmedin, siano stati fatti da Teodorico, il quale anche a Pavia aveva mostrato il suo gusto per un tal genere di lavori; nè, si può concedere che in una Ravenna le cui Basiliche e i battisteri erano così ornati di musaici, volesse fabbricare ai suoi ariani chiesa e battistero dipinte in bianco.

Il Battistero adunque fabbricato da Teodorico per gli ariani fu di poi da S. Agnello convertito in chiesa e consecrato alla Vergine, che perciò si disse in *Cosmedin,* nome in prima dato al battistero a motivo del musaico che lo abbelliva (Andr. Agnell. *Vitae Pontif. Rav. in vita S. Agnelli*): *fontes praedictae (S. Theodori) matricis ecclesiae fuerunt de fero nomine Cosmedin.* Il concetto del musaico non è diverso da quello che seguì Neone ornando la volta del battistero di S. Urso. Nel centro è figurato il battesimo di Gesù e, nella zona che lo cinge intorno, sono disposti i dodici Apostoli tutti volti da destra e sinistra verso il trono ove è collocata la croce, a cui fanno l'offerta della corona, e Pietro e Paolo delle insegne d'uffizio.

Il Battista veste una pelle villosa ed ha bastone ricurvo nella sinistra, il quale gli si dà a fin di significare che viene dal deserto. Gesù è del tutto nudo nell'acqua che nol vela per nulla: ed è gravissima sconvenevolezza in figura grande, di che non mi sovviene aver veduto altro esempio di pari pittorica licenza. Il Battista è atteggiato al solito poggiando col piè destro sopra un sasso della ripa, e mentre, con una conchiglia, versa l'acqua sul capo del Redentore, appare dall'alto la celeste colomba in atto di discendere diffondendo ancor essa l'acqua misteriosa sopra di lui. Il Giordano si è levato a mezzo dai gorghi, e guarda in aria di attonito o di spaventato quel mistero. Fu sbaglio del Fabri, seguito dal Rossi, che stimò questa esser l'imagine di Mosè; ma fa senso il Furietti che, dopo la buona spiegazione del Ciampini, volle lasciare la cosa in incerto se, come disse il Fabri, Mosè fosse ivi ovvero il Giordano secondo il Ciampini (*De Musivis*, pag. 71): *vel Moysis sedens, si Fabri sententiam sequi lubet, vel Iordanes, si Ciampino fides habenda est, sedebat.*

Quantunque le acque del Giordano sieno state santificate da Cristo, nulladimeno il sacramento del Battesimo prende tutto il suo vigore dalla preziosa morte di lui. Per tal ragione si vede figurare la croce, simbolo del crocifisso, sul trono a cui il collegio apostolico e i Principi di esso, simboleggianti la Chiesa, fanno omaggio delle loro corone.

Tale è il concetto che vediamo espresso nel musaico che è nella volta del Battistero napoletano allato alla primitiva Basilica eretta da Costantino Magno a S. Restituta. Imperocchè nel centro di esso, sopra campo stellato, trionfa la croce, e ai quattro peducci vedonsi i quattro Evangelisti simboleggiati nei quattro animali misteriosi, e questi a vicenda sono simboleggiati dai quattro ruscelli sgorganti dalla rupe che è Cristo. I quali quattro ruscelli derivano da una sola fonte che è il Giordano, onde col nome di IORDANES trovansi appellati nella pittura di una volta cimiteriale e nel musaico dei SS. Cosma e Damiano. Noi ci battezziamo credendo che Cristo è morto per la nostra redenzione ed è risuscitato per la nostra resurrezione. Questo è il compendio dell'Evangelo e il midollo della rivelazione.

Dal Battistero passiamo alla chiesa dedicata da Teodorico a S. Martino. Essa fu tutta decorata di nobili musaici. Ma è da dolersi che sia perita ogni memoria del soggetto espresso nel musaico dell'absida: se ciò non fosse noi avremmo qualche nuova invenzione da aggiugnere alle rimarchevoli che ci rimangono sulle pareti laterali. Il Crosnier stima che le pitture di quest'abside sieno state di musaico e dei tempi di S. Agnello; che le pareti laterali e l'arco sieno di epoca posteriore.

Su queste pareti v'è, nella zona superiore, espressa la vita pubblica di Cristo in ampia forma; di sotto in altra zona si vedono i dodici Apostoli. Nella zona inferiore che è la terza e più ampia dalla parte sinistra, luogo destinato anticamente alle donne, è figurato un coro di Vergini e Martiri che, preceduti dai Magi, vanno ad offrire la loro corona a Gesù che in grembo alla Madre è corteggiato dagli Angeli: e dalla parte destra, luogo deputato agli uomini, un coro di ventiquattro santi Martiri e Confessori che recano le loro corone al Redentore, assiso in trono e corteggiato parimente dagli Angeli. I nomi di queste due schiere di beati sono per la maggior parte dei celebratissimi nella Chiesa universale e in special modo in Roma.

L'Abate Andrea ha avuto il buon pensiero di descrivere questi personaggi che sono nella grande zona, e con nostro vantaggio mancandoci oggi per metà i tre Magi. Egli che li vide interi, ne indica i colori degli abiti in questo modo: *Gaspar in vestimento hyacinthino, Balthasar in vestimento flavo, Melchior in vestimento flavo.* Indi, a pag. 125, ove cerca di interpretare il mistico senso dei colori, ci descrive il colore della clamide o sago che era *purpuratus* nel primo, *candidus* nel secondo e *varius*, come la tunica o i sarabelli, nel terzo.

La serie delle sacre rappresentanze riguardanti la vita di Cristo, ha dei soggetti che appaiono ora la prima volta nella sacra iconografia.

Il Redentore operante prodigii, non porta la simbolica verga sì volgarmente in uso presso gli artisti dei secoli precedenti, ma stende la mano verso le persone, ovvero le cose, che sono l'obbietto del prodigio. Così la si vede stendere verso le idrie per cangiar l'acqua in vino, verso la mummia di Lazaro perchè in lei ritorni la vita, verso il paralitico che già si è levata la lettiera sulle spalle. Ecco i soggetti scelti dalle narrazioni degli Evangelii per ornare la zona superiore di questa Basilica.

1. Il paralitico della probatica guarito.
2. L'indemoniato reso libero e la greggia dei porci gittatasi nel mare.
3. Il paralitico calato dal tetto.
4. La parabola degli agnelli e dei capretti.
5. La poveretta che pone le due monete nel gazofilacio.
6. La parabola del fariseo superbo e dell'umile pubblicano.
7. La resurrezione di Lazaro.
8. La conversione della Samaritana.
9. La donna adultera.
10. I due ciechi sanati.
11. Il viaggio a Gerusalemme.
12. La cena del Signore.
13. L'orazione all'orto.
14. Il bacio di Giuda.
15. Gesù menato prigione.
16. Gesù innanzi al sinedrio di Caifasso.
17. Gesù predice a Pietro la sua caduta.
18. La caduta di Pietro.
19. Giuda restituisce ai sacerdoti il prezzo del tradimento.
20. Gesù al tribunale di Pilato.
21. Gesù menato al supplizio.
22. Santo sepolcro: Cristo è risorto.
23. Gesù coi due discepoli in viaggio per Emmaus.
24. Gesù fra gli Apostoli prima dell'Ascensione.

Fra i soggetti qui noverati del tutto nuovi sono:

1. La donna adultera.
2. Il paralitico calato dal tetto nel mezzo della sala ove Cristo era accalcato dalle turbe.
3. La liberazione dell'indemoniato e i porci di Genesaret ossessi.
4. La cena del Signore, o sia l'ultima cena.
5. Gesù menato prigione dall'orto di Getsemani.
6. Giuda pentito che restituisce ai Sacerdoti i trenta danari.
7. Le due donne al sepolcro avvisate dall'Angelo.
8. Il viaggio ad Emmaus.
9. Gesù risorto fra gli Apostoli.

Mal si apporrebbe chi credesse che questi e simili soggetti della vita di Cristo non fossero

rappresentati prima o in pittura o in musaico: nè dal vedere che fra i quadri del musaico manca il Crocifisso, ben si conchiuderebbe che non fosse ancora usato in questa età di rappresentarlo nelle chiese. I fatti precedentemente esposti e i contemporanei, fra i quali ricordo il Crocifisso di che parla S. Gregorio di Tours, depongono certamente in contrario. Ciò solo parmi vero che, in occidente del pari che in oriente, generalmente nol rappresentassero nudo, ma o il vestivano di colobio ovvero gli cingevano i fianchi di un panno fin quasi alle ginocchia, a guisa del *limus* dei *popae*.

(Ultimo periodo del secolo quinto.)

ELPIDIO RUSTICO.

Ad Elpidio Rustico che fu medico di Teodorico, piacque dettare dei tristici sopra le istorie del Testamento vecchio e del nuovo, le quali, cred'io, ci descrivono soggetti allora soliti a vedersi dipinti, o in musaico, sui portici delle navi maggiori delle Basiliche. Noi li trascriveremo qui perchè servano di notizia dei soggetti che solevano rappresentarsi e dello scopo che si aveva nella scelta. Lo studio di confronto tra le figure e il figurato fu costantemente in opera nella Chiesa; e che che ne scriva qualche moderno, lo studio del senso profetico e dommatico fu generalmente avuto in vista quando si inventavano e si componevano scene dell'antico e del nuovo patto. Indi ebbe origine la così detta *concordia*, o sia ragguaglio dei fatti di che cominciasi ad avere un riscontro ai tempi di Elpidio, in questi versi.

HISTORIAE TESTAMENTI VETERIS ET NOVI.

1. EVA A DIABOLO SEDUCTA.

Eva viperea vetitum decerpere pomum
Invidus arte parat, tantae quae nescia fraudis
Credidit infelix socio peritura marito.

2. ANGELI AD MARIAM ADVENTUS.

Angelus illaesum Mariae per somnia Ioseph
Connubium servare monet, hic dote repleta
Spiritus hoc quod sit flagrans salvator honore (1).

3. ADAM ET EVA DE PARADISO PELLUNTUR.

Pellibus accincti peccati signa ferentes
Poenarum famuli linquunt felicia regna.
Semper amica piis, peccantes respuit aula.

4. LATRO IN PARADISUM INTRODUCITUR.

Sacrati nemoris Domino per amoena vireta
Felix latro duce hospitium vitale meretur.
Fortificata fides vincit tot crimina vitae.

5. NOE ARCAE PRAECEPTO DOMINI INCLUDIT OMNIA.

Hic volucres armenta viros genus omne ferarum
Ne quid diluvii perdat violentia Noe
Colligit atque unam tot condita condit in arcam.

6. PETRO VISIO DE COELO OSTENDITUR.

Reptilium pecudumque genus cunctasque volucres
Discus habet quae cuncta iubet Pater edere Petrum,
Nil commune putans quod mundum fecerat auctor.

7. TURRIS CONFUSIONIS DESTRUITUR.

Extruit immensis opibus vesania turrim
Sed facit ora Deus summus discordia rector
Ne quid stulta manus supra sua iura pararet.

8. PETRUS ET APOSTOLI VARIIS LOQUUNTUR LINGUIS.

Consona diversas fundit narratio linguas
Barbara quaeque suam cognoscit natio vocem
Quam sacer humano praefatur spiritus ore.

9. IOSEPH A FRATRIBUS VENDITUR.

Hic coniurati germanum vendere fratres
Cogit livor edax; prosunt contraria iustis;
Hoc opus est divinum, qui modo vendit adorat.

10. CHRISTUS A IUDA VENDITUR.

Nummi dira fames compellit vendere Iudam
In poenam regale caput commercia tanti
Sanguinis exiguo peragit mens improba lucro.

(1) Il terzo verso mi sembra si debba leggere così: *Spiritus haec quod sit flagrans salvabit honorem,* intendendo che l'Angelo *monet quod haec sit repleta dote*, o sia *dono*, *spiritus flagrans*, ed egli però *servabit honorem*.

11. ABRAHAM FILIUM AD IMMOLANDUM DUCIT.

Caedis in expensas fert hostia propria lignum
Nam carum genitor pignus mutare paratus
Ducit Abram fidei meritum est nec parcere nato.

12. CHRISTUS DUCITUR CRUCIFIGENDUS.

Gestis honorandum cunctis manus inclyta lignum
Quo se sancta sinit suspendi victima mundi
Tollitur ut miseris reddat mors una salutem.

13. COTURNICES ET MANNA DATUR IUDAEIS.

Hic avidus carnis mista ortygometra refecit
Immeritosque replet caelestis copia panis,
Nam dignis quem quisque velit dat manna saporem.

14. SEPTEM PANIBUS CHRISTUS QUATUOR MILLIA HOMINUM PASCIT.

Panibus hic septem populorum millia pascit
Quatuor et pauci saturant convivia pisces,
Nam bis sex sportas panis fragmenta replerunt.

15. MOSES ASCENDIT IN MONTEM.

Veridicae Moses pandit penetralia legis
Quod summus cunctis unus sit rector et idem,
Nec divisa regit mundum sed sola potestas.

16. CHRISTUS IN MONTE DOCET.

Montis valle sedens grave ut immutabile verbum
Et pia iustitiam populis praecepta profatur
Quaque it qua pergit sese sapientia monstrat.

17. MARTHA ET MARIA.

Arguit immeritis consortem Martha querelis
Quod vacet officio, cui verax arbiter inquit
Cura Dei melior domus et magis utilis illi.

18. CENTURIO AD CHRISTUM.

Heu mihi Salvator salvari servus anhelat
Non ego sum dignus cuius tu tecta capessas,
Sed verbo sanare potes nam sufficis absens

19. EX AQUA VINUM CHRISTUS FACIT.

Insipidi quondam laticis elementa saporem
Flagrantis sumsere meri, nam providus auctor
Munera laetitiae virtutum exordia fecit

20. MULIER A CHRISTO CURATUR.

Dat dextram miseris miseransque attollit amice
Quam longinqua sui curvarant tormina morbi,
Surgit recta fides credentis mundaque mens est.

21. MULIER A PROFLUVIO SANATUR.

Haec mulier tactu vestis furata salutem est
Siccavitque fides venas fluidumque pudendum
Pulchra fides, cui vis cogendi magna tonantem.

22. CHRISTUS RESUSCITAT VIDUAE FILIUM.

Moerebat genitrix ignara mente cadaver
Cui mundique hominumque salus in limine portae
Obvia cum venit luctus in gaudia vertit.

23. ZACHAEUM CHRISTUS VIDET IN ARBORE.

Dulcis honor Domini Zachaeo fulsit amico
Maiestate sonans hodie mihi proficis hospes
Ad maiora dehinc ramis descende relictis.

24. LAZARUS A MORTE REVOCATUR.

Lazarus hic iterum proiecta morte resurgit
Et pariunt animas mutata lege sepulcra.
Qui vitam functis scit verbo reddere vita est.

(Fine del secolo quinto.)

S. MATRONA.

Intanto che Teodorico abbelliva Ravenna, una nobile signora di Capua edificava nel luogo detto poi S. Prisco una chiesa dedicata a questo santo, Vescovo di Capua, discepolo di S. Pietro, e ne decorava la volta e l'abside di bei musaici. La tradizione ci è confermata da una epigrafe in carattere longobardo ivi conservata, dalla quale, a bene intenderla, apprendiamo che essendone cominciata la fabbrica sotto Zenone II imperatore, questa fu compiuta regnando papa Gelasio; ma ne fu fatta probabilmente la dedicazione nel 506. Perocchè papa Gelasio morì nel 496, e neanche Zenone II convisse con questo pontefice essendo morto nel 491, un anno prima della sua elezione. Michele Monaco nel *Sanctuarium Capuanum*, pag. 132, ne diede notizia, e in due tavole stampò i due musaici, quello della abside e quello della volta.

Nel sommo dell'abside vedesi una colomba sospesa a volo cinta di due zone, la prima ornata di otto volumi, la seconda di pomi e rami di lauro, ovvero di olivo. Di sotto vedonsi effigiati dodici personaggi, sei per parte; e nell'intervallo di mezzo

due figure piccole, la metà delle predette: alle due estremità stanno due donne coperte con velo. Tutti sono martiri ed hanno in mano le loro corone che offrono a Dio nello Spirito Santo, autore di tutti i doni, guardando in alto, ove appare la colomba fra i volumi: le sole due donne sono messe di prospetto e non guardano in su, sebben ancor esse, come si è detto, rechino in mano le loro corone. Tutti i personaggi sono in tunica e pallio, e sopra ciascuna di queste figure si legge il proprio nome. I sei martiri a destra sono divisi in due gruppi del pari che i sei martiri a sinistra: appartengono i primi alla chiesa di Capua, i secondi ad altre chiese e con essi le due sante *Agne* e *Felicitas*. Ma erano in gran venerazione e se ne celebrava solenne la festa nella chiesa di Roma ove ottennero il martirio: ai quali si vede aggregato S. Cipriano. I due piccoli personaggi che sono nel mezzo, Quarto e Quinto, sono martiri della chiesa Romana.

I sei della chiesa di Capua sono *Priscus, Lupulus, Sinotus, Rufus, Marcellus, Agustinus*. I sei di altre chiese *Petrus, Paulus, Laurentius, Ceprianus, Sus[t]us, Timoteus.*

Il musaico della volta esprime nel colmo una corona di lauro, e dentro di essa una sfera celeste distinta dei due cerchi decussati e di stelle; sopra la sfera si accampa un obietto incerto ma che, a bene intenderlo, deve essere un trono velato da un drappo ed è il simbolo del sommo Dio, il quale sta sopra il mondo creato e lo governa. La volta intorno è divisa a modo di cassettone nei cui lacunarii alternamente vedonsi figure umane, animali e piante. Quattro sono le zone e otto i partimenti nei quali ciascuna è verticalmente divisa: nei primi, dopo il cerchio del centro, è espresso un ornato di larghe foglie d'acanto, nei secondi un vaso dal quale spunta un ramoscello di pianta, e a'due lati del vaso due uccelli. Nei terzi figurano sedici personaggi ritti in piedi a due a due, ed hanno in mano volumi. Sono essi, andando da destra a sinistra, otto Profeti e otto Apostoli. *Nahum-Thomas, Sophonias-Iacobus, Zacharias-Iudas Iacobi, Esaias-Matthaeus, Ezechiel-Lucas, Osee-Petrus, Micheas-Iacobus, Abdias-Philippus.*

Nei quarti ed ultimi si vedono otto coppie di martiri, ma seggono ed hanno in mano le corone che offrono a Dio. I nomi sono *Priscus-Felix, Lupulus-Rufus, Agustinus-Marcellus, Hippolitus-Canio, Xistus-Cyprianus, Festus-Desiderius, Eutices-Sosius, Artimas-Aefimus.* Questi nomi, al pari di quelli dell'absida, nella stampa del Monaco sono preceduti da un ·S·, della qual sigla son privi i sedici nomi del piano superiore.

Alla imagine di Cristo o al trono di lui colla croce, al quale i Santi nei musaici anteriori offrono le corone, la chiesa di Capua ha sostituito in prima una colomba e di poi il trono velato. È un concetto nuovo e bisogna interpretarlo così, che la colomba vi stia per rappresentare colui che è per appropriazione l'autore dei doni e delle grazie, specialmente del martirio misticamente rappresentato dalle corone. Il trono velato rappresenta l'invisibile essenza di Dio creatore e signore dell'universo che gli antichi tennero non si potesse figurare nè dipingere.

In una cappella oggi dedicata a S. Matrona, si vedono le pareti e la volta ornate di musaico. Vi si rappresenta il Salvatore coi suoi lunghi capelli in atto di parlare, stando sulle pareti laterali i quattro animali simbolici, due per parte, attorno ad un trono sulla cui spalliera poggia lo Spirito Santo in forma di colomba, ed un volume è posto sul sedile: nuova invenzione ancor questa a significare l'inspirazione divina delle sacre carte.

LIBRO DECIMO

ANNALI DELL'ARTE CRISTIANA

SECOLO VI.

DALL'ANNO 500 AL 600.

RITRATTI DEI VESCOVI.

La Chiesa di Milano contava undici vescovi da S. Ambrogio a Lorenzo. Era costume di allora il conservarne i ritratti facendoli dipingere nelle Basiliche. Abbiamo notato che il vescovo Mirocle fece dipingere S. Anatelonte e ne ornò il ritratto con versi. A me pare adunque che Ennodio, allo scopo medesimo di ornare le imagini degli undici vescovi, abbia scritto gli undici epigrammi che si leggono nel libro II dei Carmi suoi dal numero LXXII al numero LXXXVIII. Ivi, al vescovo Lorenzo che era allora vivo, Ennodio augura lunga vita lasciando ad altro poeta di tesserne l'elogio dopo la morte.

Restat quem longo servet rex inclytus aevo.

L'ab. Andrea più volte si serve delle pitture per farci un ritratto dei vescovi di Ravenna, ma soprattutto nella vita di Bono dove scrive così: *Iste... macilenta et rubea effigie plano capillis capite canitie ornatus et omni gratia plenus: et si fortasse quis secum cogitans dicat aut alios interroget quomodo iste vel unde scire poterat horum sanctorum effigies quales fuerint si macilenti, si pingues, nulla dubitatio inde aderescat, quia pictura insinuat mihi illorum vultus.* L'usanza di ritrarre in busto i vescovi seguitò ad aver vigore di poi in oriente ed in occidente come appare da Anastasio nella vita di S. Agatone papa e di S. Giovanni Settimo, del quale scrive: *fecit et imagines per diversas ecclesias, quas quicumque nosse desiderat in eis vultum depictum reperiet.*

(Anno 502.)

IMAGINE DI CRISTO IN AMIDA.

Zaccaria vescovo di Melitine (c. a. 536) racconta (pr. Asseman, *Bibl. Orient.* II, pag. 58) che quando Cavade re di Persia prese a tradimento nel 502 la città di Amida, vide nella chiesa dei SS. Quaranta Martiri e venerò una imagine di Cristo che vi era dipinta e il rappresentava coi capelli lunghi alla cervice a guisa di Galileo. Notisi che, questo costume di capelli lunghi, da Filosseno si credeva introdotto per la falsa idea che Gesù fosse chiamato Nazareno di setta e non di patria, mentre Zaccaria il riferisce all'uso dei Galilei, che è anche la sentenza di Nonno. Ma noi intendiamo che Gesù non adottò alcun particolare costume per sè nè pei suoi discepoli: e la ragione che ne abbiamo parci evidente, perchè sarebbe stato agevole da questa moda di lunghi capelli alla cervice riconoscere lui e Pietro per Galilei, e invece il Vangelo dice, che Pilato sentito dire dagli Ebrei che Gesù

era Galileo, il rimise ad Erode, e che quando nell'atrio di Anna o Caifasso si volle convincere Pietro che era Galileo, i ministri del Pontefice non ebbero altro argomento da quello in fuori della sua lingua: *quia loquela tua manifestum te facit* (Matthaei, XXVI, 73): *καὶ γὰρ ἡ λαλία σου δῆλόν σε ποιεῖ*.

CARATTERE DELL'IMAGINE DI CRISTO.

Era questione in Costantinopoli intorno al carattere da darsi alle imagini di Cristo, non essendo d'accordo se dovessero farsi con pochi o molti capelli, se ricci, ovvero lisci, discriminati e lunghi: le imagini che glieli davano ricci e corti, si preferivano alle altre che glieli distribuivano alla maniera di quelli che l'antichità dava a Giove, e dicevasi che un pittore erasi provato a dipingere Gesù in tal modo, e l'averlo osato gli costasse caro essendosi a lui disseccata la mano (Theodor. lect. ed. Vales. *H. Eccl.* III, pag. 566, 15): *ἡ χεὶρ τοῦ ζωγράφου ἐξηράνθη τοῦ ἐν τάξει Διὸς τὸν Σωτῆρα γράψαι τολμήσαντος*. Questo racconto si legge anche in Teofane (*Chron.* pag. 97, ed. Paris, 1655), ove in luogo di *ἐν τάξει Διός* è scritto *τὸν Σωτῆρα γράψαι τολμήσαντος ἐν ὁμοιότητι τοῦ Διός*. Teodoro scriveva la sua storia circa il 522, nella quale porta parere che fosse meglio e più conforme al vero il figurar Cristo in capelli crespi e rari: *τὸ ἄλλο σχῆμα τοῦ Σωτῆρος τὸ οὖλον καὶ ὀλιγότριχον ὑπάρχει τὸ ἀληθέστερον*. La quale opinione sembra essersi adottata eziandio da altri scrittori, perchè Teofane dice esservi alcuni storici che sostengono come più proprio e più caratteristico il costume dei rari e crespi capelli: *φασὶ δέ τινες τῶν ἱστορικῶν ὅτι τὸ οὖλον καὶ ὀλιγότριχον σχῆμα ἐπὶ τοῦ Σωτῆρος οἰκειότερον ἐστίν*. Noi non abbiamo ritratti di questa età che provengano da Costantinopoli, ma abbiamo veduto che circa il 485, Filosseno Vescovo di Gerapoli condannava coloro che attribuivano a Gesù lunghi capelli.

ARMENIO.

Circa questi tempi nelle Gallie viveva quell'Armenio che sappiamo da Ennodio avervi fabbricato un battistero soprannominato Agello, e ivi dipinto le imagini di quei martiri, le cui reliquie erano state in quel sacro edifizio deposte.

Ennodio nato nel 473 e divenuto vescovo di Pavia nel 504, ebbe vita breve avendo chiuso i suoi giorni nel 521. Sta quindi bene che egli scrivesse questo epigramma tra il secolo quinto e sesto. Il titolo dice: *In baptisterio Agello ubi picti sunt martyres quorum reliquiae conditae sunt ibi.* I versi sono questi (ep. XX):

CONDITOR ARMENIVS SVPERO QVI DIGNVS HONORE EST,
HIC PEPERIT FONTEM VIVIFICANTIS AQVAE.
PLENA SALVTIFERIS GESTEMVS VISCERA LYMPHIS,
NE SITIAT POTANS CONTVLIT VNDA SEMEL.
RAPTA SEPVLTVRIS ANIMAVIT CORPORA PICTOR
FVNERA VIVA VIDENS MORS EAT IN TVMVLOS.
ILLORVM TAMEN ISTE LOCVS COMPLECTITVR ARTVS,
QVOS PARIES FACIE MENS TENET ALMA FIDE.

Questo Armenio ebbe un figlio che, avendo fatta penitenza, piacque tanto al padre che il fece rappresentare in atto di essere offerto dagli Angeli a Cristo. Così nel titolo dell'epigramma di Ennodio (epigr. XXXIV): *Versus scripti Agello ubi filium Armenii Angeli Christo offerunt, qui poenitentiam egit.* Ed Ennodio:

SVSCIPIT OBLATVM VENIAM CVI CONTVLIT IESVS,
POST CVLPAS ANIMAE SVNT HOLOCAVSTA DEI.
PERGE PVER TENEROS SVPERANS BENE CONSCIVS ANNOS,
VICTORES IVVIT CANDIDA VITA PIOS

(Sesto secolo.)

PITTURE DEI CODICI GRECI.

Prima d'inoltrarmi nel secolo sesto, descrivendo i progressi e lo sviluppo dell'arte cristiana coll'aiuto dei monumenti di epoca certa, fa d'uopo dire di quelle pitture e sculture che, senza portar data certa, sono state assegnate prima di me generalmente al più tardi al secol quinto. Questa opinione non essendo fondata finora se non sulla sola forma dei caratteri, ovvero dello stile, io debbo aggiugnere la invenzione e la composizione che è un argomento mio proprio, dipendendo essò dal

confronto dei monumenti e dal sistema mio particolare d'interpretarli.

Ci si offrono in primo luogo le miniature dei codici, in secondo luogo le pitture e sculture in ogni altra materia.

La comune dei dotti oggi assegna il codice greco della Genesi di Vienna al secolo quinto. Esso consiste di un testo biblico a modo di lezionario soprascritto alle rappresentanze, che occupano sempre la metà inferiore della pergamena e servono a dichiararne l'argomento. Un secondo codice che fu già del cav. Cotton e si conserva nella pubblica biblioteca di Londra, ha un testo seguito il quale però è tratto tratto intercalato dalle miniature. Il codice viennese fu comprato dal Busbeckio in Costantinopoli; il londinese che contiene soltanto l'antico Testamento, fu recato in dono ad Enrico VIII da due sacerdoti di Filippi in Macedonia. L'incendio della libreria cottoniana accaduto prima che fossero copiate le pitture del codice, ne ha privato di quasi tutte, essendosene conservate poche non del tutto guaste delle 150 che erano, alle quali ho potuto fare la preziosa aggiunta di due intere rappresentanze scoperte in certi manoscritti del Peiresc che si trovano nella pubblica biblioteca di Parigi.

Di ambedue questi codici ho date nel volume terzo le pitture; ma ora v'è un terzo codice le cui miniature saranno qui descritte, non essendomi stato concesso di recarmi in quelle terre prima di avere compita la universale raccolta per dare loro un posto fra le cinquecento e più tavole dell'opera. Questo codice si crede ancora del secolo quinto, ma io penso che sia da assegnare coi precedenti al secolo sesto.

Esaminate attentamente e ripetute volte le stampe del Lambecio e del Koller pubblicate l'anno 1770, le sole che abbiano date in luce le pitture della Genesi costantinopolitana e confrontatele coll'originale, mi son sembrate grossolanamente fatte e lontane dal darci una giusta idea del merito di quel pittore che le miniò. Nulla di meno esse, come pitture storiche, non si possono paragonare coi musaici di Papa Liberio, i quali emulano se pur non sorpassano le composizioni dell'Omero Ambrosiano e del primo Virgilio Vaticano, editi amendue dal Mai. Non ci si trova se non la nuda espressione del fatto con alcuni accessorii che ricordano i costumi civili di quell'epoca, ma gli edifizii sono trattati in una maniera convenzionale, non essendo costume di rappresentarli ma di accennarli soltanto, figurandone qualche particolare che servisse a determinare la località. Nelle personificazioni degli esseri spirituali o fantastici, non si dipartono dalla scuola più antica, se non in quanto gli Angeli hanno le ali, cingono il diadema invece del nimbo, e loro si dà in mano la verga con sopra il pomo; di che abbiamo esempio nell'Angelo che parla dall'alto ad Abramo (tav. XI, Gen. XXII, vers. 1-14); e nei due Angeli che si fanno incontro a Giacobbe (tav. XXI, Gen. XXXII, 1). L'hanno altresì i due Angeli che accompagnano Lot (tav. IX), e quell'Angelo che guida Giuseppe allorchè va a cercare i fratelli, mandatovi dal padre (tav. XXX): ma in queste due tavole manca il pomo alla verga. Questa greca maniera di figurare gli Angeli, rivedesi poscia alla metà del secol sesto sulla cattedra ravennate di S. Massimiano, ed è il più antico monumento di epoca certa (545-556) che si possa addurre in confronto. Il musaico di Parenzo dell'anno 540 dà loro il diadema e la verga senza pomo, ma vi aggiugne il nimbo come il codice siriaco del 586.

La mano celeste da per tutto esprime Iddio che parla, e il fa una volta col gesto descritto da Quintiliano di unire il pollice all'anulare stendendo le due dita (tav. I) (1), altre volte unendo il pollice

(1) Il gesto medesimo si rivede nelle tavole XLVI, XLVII, ove Giacobbe profetizza ai suoi dodici figli, e nella tavola XXXIII ove la cameriera di Petofre parla col carceriere.

all'indice (tavv. II, VIII) (e ivi medesimo il pollice al medio), tal altra stendendo l'indice (tavv. V e XXV).

Qual sia il senso della greca voce *ῥομφαία* posta da Dio a guardia del paradiso non può dubitarsi, poichè tutti le danno il significato di arma, differendo solo nella qualità; perocchè alcuni la dicono spada propria dei Traci o sia incurva, altri semplicemente spada acuta e tagliente, altri asta lunga: le cui tre significazioni Esichio ha raccolto scrivendo. *Ῥομφαία, Θράκιον ἀμυντήριον, μάχαιρα, ξίφος, ἢ ἀκόντιον μακρόν.* Il pittore invece della *ῥομφαία* gli ha dato da presso la ruota ardente che caratterizza l'Angelo per un Cherubino. Di questa sono due i cerchi complessi insieme, di guisa che cinque raggi sieno infissi nel primo cerchio e quattro nel secondo. A destra di questa pittura vedonsi Adamo ed Eva andar via accompagnati da una matrona nobile e di maggior statura, della quale il Lambecio cercò il significato, ben intendendo che vi stava per consolarli ambedue nel loro esilio. Io non dubito punto che sia la Sapienza divina, la quale come si legge nel libro che ne porta il nome (cap. IX e X): *custodivit et eduxit illum a delicto suo;* gli fu di guardia e salute.

Oltre a queste personificazioni, ha il pittore due volte espressa la ninfa delle acque (tav. XIII, XIV) figurandola come donna sedente appoggiata all'urna e involta a mezzo nel manto. Il sole è espresso una prima volta coi semplici raggi intorno ad un lucido globo (tav. XXIV), una seconda in forma di busto raggiante e cinto di corona radiata (t. XXIX). La luna è ivi medesimo in busto con l'astro crescente sul capo e intorno cinta dal suo alone, o cerchio luminoso. I venti che nei più vetusti monumenti soffiano per mezzo di un turbine marino, qui invece hanno per istrumento un corno, non altrimenti che sulle pitture di Cosma Indicopleuste: il lampo e la folgore è quale una donna alata, *ἡ ἀστραπή*, che agita all'aria due accese fiaccole. Fra gl'indizii dell'età di queste pitture, deve noverarsi la forma del vestire e specialmente della corona che contradistingue i re e i principi. Gl'imperatori di Costantinopoli, ai tempi di Giustiniano, di Tiberio Costantino e di Mauricio Tiberio, cominciarono ad aggiugnere alla corona imperiale una triplice foglia che si eleva come da un ceppo dal bel mezzo della diadema. Di queste tre foglie vediamo similmente ornate le corone di Melchisedecco, di Abimelecco, di Faraone e persino di Giuseppe. La corona reale d'oro, fregiata ai due orli superiore ed inferiore di una filza di perle o globetti, che sorge a guisa di berretto cilindrico, vedesi in capo a Faraone nelle tavole 34, 35, 36: tra gl'imperatori il primo che ne abbia fatto uso è Giustiniano (DU CANGE, *Fam. Biz.* pag. 88, 97), indi Tiberio Costantino e Mauricio. Faraone è figurato imberbe (vedi le tavv. cit.), il che dimostra che la pittura è di tal epoca nella quale gl'Imperatori di Costantinopoli non nutrivano barba. Sono questi due indizii di gran momento che decidono dell'epoca avanti o dopo della quale non è possibile collocare le pitture della Genesi viennese e l'avorio Barberiniano, creduto a torto che rappresenti Costanzo figlio di Costantino Magno. A Melchisedecco è data una sopravvesta quale la porta Tiberio Costantino sulle monete di bronzo stampate dal Du Cange (pag. 104). Le donne libere hanno costantemente il capo ammantato, le serve no; il qual costume ritengono anche quelle donne che scarmigliate piangono nei funerali. La cameriera di Petofre si distingue per un'altacapilli, che è portata ancora da due coppieri di Faraone (Tav. XXXIV) e dalle guardie palatine (tav. XXXVI): gli uomini che sono in corta tunica, sogliono portare calzoni lunghi fin sotto il ginocchio ove si vedono terminare, ma raggiunti dalle calze insieme con esse da una fettuccia sono cinti e stretti alla gamba. L'abito podère e il pallio non è dato se non ai Patriarchi e ai grandi personaggi: il volgo veste corta tunica e per sopravveste la clamide. Giova confrontare il santuario di questo Re e Pontefice ov'egli ha offerto il pane e il vino prima di farne un presente ad Abramo. È un'ara sotto ad un ciborio il quale è sopra coperto da una volta o *camera,* appunto come nelle pitture del codice siriaco fiorentino che appartiene a questo secolo sesto.

Sebbene in generale manchi a queste pitture l'espressione, nulladimeno vi troviamo ben indicata l'azione, e le composizioni sono assai ben immaginate, nè v'è ridondanza di personaggi. Vi hanno delle scene create dall'artista: tal è l'interrogatorio di Petofre, la graziosa composizione del viaggio di Giuseppe in cerca dei fratelli, ove l'artista ha ben introdotto il piccolo Beniamino che teneramente abbraccia Giuseppe nell'atto che questi fa riverenza al padre, e quando il vede uscire di casa desolato piange. È anche di sua invenzione l'Angelo buono che accompagna l'innocente figlio di Rachele.

È notevole il modo di sospendere il reo alla forca, *gabalum*, e impiccarvelo (tav. XXXIV). Lo spogliavano delle sue vesti e gli cingevano i fianchi con un perizoma legandogli le mani a tergo. Nella tavola non si vede il travicello traverso o sia il giogo che serrava il collo dell'impiccato nella forca, come appare chiaro nel rotolo palatino di Giosuè.

Non posso a meno di raccomandare le giudiziose invenzioni e composizioni di queste scene storiche ai pittori e scultori, che vi troveranno il loro profitto se vogliono trattare soggetti biblici con semplicità e dignità; delle quali doti le tavole busbeckiane ci forniscono esempii veramente classici.

All'unico codice greco asiatico decorato d'imagini, fa seguito un secondo codice greco unico ancor esso verosimilmente miniato in Europa. Le poche composizioni superstiti ci sono note per la pubblicazione fattane dalla società degli Antiquarii di Londra (vedi il vol. III, pag. 49). Nobile ne è lo stile ed espressivo in tutte le sue parti. Le scene pubblicate appartengono alla Genesi. Vi si trovano (Tav. 124) argomenti nuovi o trattati con qualche analogia a quelli del codice di Vienna. Accennerò i primi. Iddio disceso sulla torre di Babele è in atto di disperderne gli operai; Noè manda dal finestrino dell'arca la colomba; Abramo stringe la mano a Sara presiedendo alle nozze il padre di lei; Iddio in visione promette ad Abramo gran ricompensa delle sue buone opere. È poi singolarissima quella scena (Tav. 125, 2) dove il Verbo, assunto il sembiante della futura sua incarnazione, manda dal paradiso i tre Angeli che, ospitati da Abramo, gli promettono un figlio. Il Redentore futuro vi si mostra coi distintivi delle aste della croce eccedenti i limiti del nimbo che gli cinge il capo e per la croce in asta che vi prende nelle sue mani il luogo della verga: le quali due caratteristiche dinotano che il codice è del secolo sesto.

La chiesa di Rossano ci ha serbato l'unico codice greco del Testamento nuovo abbellito d'imagini. È ancor esso di provenienza asiatica siccome il Viennese, non conoscendo il pittore altra razza di buoi che quella asiatica, con escrescenza carnosa sul dorso, ignorata del tutto dagli artisti della nostra Europa. Le miniature non sono intercalate nel testo degli Evangeli, due dei quali, quello cioè di S. Matteo e di S. Marco, soli ci restano, ma in fogli separati. Accennerò i soggetti che vi si vedono trattati, poichè queste belle pitture non fanno parte delle mie Tavole e parmi inutile spiegarne il motivo. Così i sigg. Gebhardt ed Harnack si sono trovati i primi a profittarne nell'opuscolo intitolato: *Evangeliorum codex graecus purpureus rossanensis;* Leipzig, 1880, dove hanno inseriti veri schizzi e assai imperitamente espressi di queste miniature che essi medesimi confessano essere bellissime.

I soggetti che ci rimangono sono:

1. La risurrezione di Lazaro.
2. La cavalcata di Gesù a Gerusalemme.
3. La cacciata dei venditori dal tempio.
4. La parabola delle dieci vergini, quando ammesse le cinque savie e chiuso l'uscio, le cinque stolte picchiano, e loro è risposto di dentro da Cristo *nescio vos*.

Tutto ciò è nelle prime due Tavole, poscia nella Tavola terza e quarta si rappresenta la cena del Signore e la lavanda dei piedi, indi la comunione del pane e del vino consecrato, poscia l'orazione all'orto. Qui è interrotta l'istoria della passione

con un foglio, dove Gesù sana il cieco nato e mena il ferito all'ostello, vedendovisi sostituito al Samaritano che figura nel racconto dell'Evangelo. Il foglio seguente ritrae Gesù menato al tribunale di Pilato e Giuda che, pentito del tradimento, rende il denaro ai sacerdoti che il rifiutano, e s'impicca. Indi Pilato che propone ai Giudei la liberazione o di Barabba o di Gesù, e le grida di costoro che cercano Gesù alla morte di croce. Rimane nel testo il primo foglio, nel quale è dipinta una corona tortile con quattro gemme rappresentanti in busto i quattro Evangelisti, e davanti al Vangelo di S. Marco (pag. 121) si vede dipinto l'Evangelista che scrive il suo Vangelo, a cui sembra dettarlo una donna ammantata e decorata di nimbo, la quale *εὐαγγελίστρια γυνή* altro non può essere che la personificazione della *ἀπαγγελία* o sia l'annunziazione della dottrina di Cristo, *τὴν τοῦ Χριστοῦ διδασκαλίαν περιέχουσα* (Eus. *Praep. evang.* I, p. 3). Or qui verrò notando alcune particolarità appartenenti al linguaggio dell'arte. Questa per esprimere il paradiso, dove le cinque vergini savie sono accolte, non si è servito del convito allegorico, ma ci ha espresso il mistico monte in mezzo ad un boschetto con esso i quattro fiumi che ne sgorgano. È singolarissima la coppa del vino consecrato in mano a Gesù che dà a sorbirne a S. Pietro: la sua forma di emisfero è quella che si è veduta nelle coppe trovate nei sepolcri cristiani; fra le quali sono da citarsi specialmente i vasi di vetro col sacrifizio di Abramo, l'uno dei quali si è trovato a Podgoritza, l'altro a Treveri. Nel codice siriaco dov'è espressa la comunione data agli Apostoli, Cristo ha nelle mani un frammento di pane e un calice che è munito del suo piede. La sostituzione di Cristo al Sammaritano che mena il ferito all'ostello, è la personificazione del significato allegorico di quella parabola. Ad esprimere che il ferito è curato col vino ed olio, l'arte ha introdotto uno spirito celeste che reca una tazza colle mani velate, ciò è per dire che quell'uomo guarirà. Altrove si è veduto l'Angelo venuto dal cielo attendere colle mani, egualmente velate, l'anima di S. Menna.

Importante sopra le altre scene sono le circostanze del tribunale di Pilato. Il preside ha innanzi una mensa coperta di un arazzo che porta dipinti i busti imperiali: sulla mensa è il vasello d'inchiostro con tre calami: dietro la sedia del preside che è a spalliera velata, stanno due uffiziali con le insegne, che sono un cartello in asta sul quale si vedono dipinti due busti imperiali con corona radiata in capo. Sono ambedue imberbi, e questi due indizii ci debbono guidare a riconoscere l'epoca del codice; poichè il pittore deve aver lavorato quando due erano quei che governavano l'impero e non si era in oriente introdotta nella corte la moda della barba, come lo fu di poi regnando successivamente Foca, Eraclio e i Pogonati. La turba dei giudei che assediano il tribunale di Pilato gli dimandano a grande instanza la libertà di Barabba come si apprende dalla scena a questa sottoposta. Pilato parla e un suo commentariense scrive la sentenza su di un libello cerato che ha nelle mani, mentre presso ai piedi gli si vedono giacere per terra un volume, una teca, un calamo ed uno stilo. Nella predetta scena sottoposta Gesù è in piedi a sinistra colle braccia legate a tergo, mentre un ufficiale del preside trae Barabba con una fune strettagli al collo e questi, essendo nudo, è pur cinto ai fianchi, ha le mani legate dietro e i ceppi ai piedi. Questo perizoma intorno ai fianchi mentre egli è del tutto nudo, alludendo al supplizio della croce a cui era destinato, ci manifesta come erano allora in oriente figurati i crocifissi. Quell'ufficiale che sta presso di Gesù con un fascio di verghe in mano, significa la flagellazione proposta da Pilato per liberare Gesù, che non fu accettata dal popolo il quale lo volle morto in croce e Barabba liberato. V'è grande analogia fra questa parte della scena che rappresenta il tribunale con quella che si è veduta scolpita sopra la quarta colonna di S. Marco (Tav. 497, 2); e ci giova per interpretare i due uffiziali che portano i cartelli in asta, sui quali non sarà da supporre, come parve allora a me, che fosse scritto il motivo della condanna, non essendo come ora si vede che le insegne del preside, cioè i volti dei principi regnanti.

(Circa l'anno 513.)

COLOMBE D'ORO E D'ARGENTO DI ANTIOCHIA.

Non è da omettere che in questa età, cioè nel 513 in circa, era da per tutto in uso solenne sospendere, sopra gli altari e le fonti battesimali, colombe d'oro e d'argento qual tipo dello Spirito Santo: e nel Sinodo V generale, l'anno 553, si condannò l'eretico Severo perchè aveva osato togliere queste colombe dalle chiese di Antiochia (ACT. V, p. 557): *τὰς εἰς τύπον τοῦ ἁγίου πνεύματος χρυσᾶς καὶ ἀργυρᾶς κρεμαμένας ὑπεράνω τῶν θείων κολυμβετρῶν καὶ θυσιαστηρίων μετὰ τῶν ἄλλων ἐσφετερίσατο.* Le quali cose ricorda papa Adriano nel suo scritto a Carlo Magno (ed. HARD. pag. 779), ove si leggono queste parole: *Ausus fuit enim ille beatissimis quae in typum Spiritus sancti aureae argenteaeque columbae pendebant supra sacratissimos fontes et altaria cum reliquiis usurpare dicens: non est necesse in specie columbae Spiritum sanctum nominare.*

(Anno 521-534.)

ECCLESIO DI RAVENNA.

Ecclesio tenne la cattedra di Ravenna dal 521 al 534, nel qual tempo fioriva in quella città un insigne artista di nome Giuliano, soprannominato l'argentiere dalla professione in che si distingueva. Ma egli era non meno abile architetto; ond'è che il santo Vescovo a lui affidò la costruzione e l'ornato di una basilica che dedicò a S. Vitale martire, e la cui consecrazione fu poi fatta un dodici anni dopo da S. Massimiano, il quale le aggiunse due musaici sulle pareti laterali del coro come diremo a suo luogo. Nell'absida Cristo siede sulla sfera del mondo fra due Angeli che recano in mano il bastone di viaggio. Il vescovo Ecclesio, col modello in mano della basilica, gli è presentato da uno degli Arcangeli, nel mentre che Gesù porge a S. Vitale la corona. Il concetto è nuovo e bene inteso. Il monogramma introdotto in questo musaico ha due forme diverse; perocchè o è un X aggruppato con la croce + (✳) a modo di astro, ovvero è un X con I (✱): però v'è in ambedue, nel centro, un A indubitatamente allusiva alle parole: *Ego sum* Αλφα *et* Ωμεγα, pronunziate da Cristo ove palesò di essere la causa, il principio ed il fine di tutto il creato. Ma qui l'Ω è omesso, e così anche nell'Apocalisse (I, 8) dove Gesù si chiama ἀρχὴ solamente, mentre altrove si dice pienamente (XX, 6; XXII, 13) *ἀρχὴ καὶ τέλος; ὁ πρῶτος καὶ ὁ ἔσχατος.* Ma se qui manca l'Ω, esso però si vede duplicato pendente dalle braccia della croce. La volta del presbitero rappresenta una vela quadrata divisa in croce da due cordoni di foglie: dai quattro spicchi levansi a volo quattro Angeli i quali sorreggono uno scudo, in cui è dipinto l'Agnello divino cinto di nimbo in campo stellato. Una serie di quindici scudetti orna il lembo esterno della vela portando ciascuno d'essi un busto; di guisa che nello scudo di mezzo v'è il Salvatore, e ai lati suoi i dodici Apostoli, sei per parte tutti cinti di nimbo, che in Cristo è fregiato della croce. Fanno appendice ai busti degli Apostoli quei dei santi martiri Gervasio e Protasio, che qui sono figurati imberbi e senza nimbo. Le composizioni delle pareti laterali di esso presbitero appaiono studiate e nuove. Il concetto che S. Ecclesio volle qui esprimere, doveva essere conveniente al luogo dov'è l'altare del sacrifizio eucaristico: egli scelse adunque le profetiche figure e gli avvenimenti dell'antico Testamento che il riguardano Mosè figura di Cristo, legislatore novello, e quando è chiamato al rovo e quando riceve la legge sull'Oreb. Geremia ed Isaia che specialmente profetarono ad Israello e a Giuda la passione di Cristo. I quattro Evangelisti che attestarono avverate le profezie nella persona di lui.

Nelle lunette a destra e a sinistra sono figurate le profetiche imagini del sacrifizio incruento. Abramo che offre ai tre ospiti il vitello col pane, e ivi accanto sacrifica il figlio Isacco, mentre Abele fa dell'agnello l'offerta a Dio e Melchisedecco offre il pane e il vino. Queste tre figure che allegorizzano il doppio sacrifizio, unite colle figure di Mosè, di Geremia e d'Isaia che profetizzano la missione di Cristo e la passione sua con quelle dei quattro

Evangelisti che fanno da testimonii, hanno una tale evidenza di significato che ne dispensa da ogni commento. Non può del resto passarsi in silenzio il profondo senso e, in parte nuovo, dei tipi. Il pane e il vitello messo in confronto con l'agnello, e Isacco col pane e il vino di Melchisedecco.

(Anno 523-526.)

LA VERGINE DETTA DI S. GALLA.

La tradizione vuole che gli Angeli recassero dal cielo a S. Galla quella imagine della Vergine che tuttora si venera in S. M. di Campitelli (Tav. 107, 2): ma è per me certo che un tal lavoro vetrario sia antico romano. Dico vetrario, perchè non è vero che sia un zaffiro come generalmente si spaccia: è un vetro colorato che di quella pietra imita la tinta. Le imagini che vi sono incise hanno nelle linee dei contorni fili di vetro, a colori diversi, saldati a fuoco. La Vergine rassomiglia nel tipo alla pittura di S. Maria Maggiore, ma se ne discosta nell'attitudine del braccio destro e nel gesto del volto che piega verso il divin Fanciullo, il quale però, in luogo di un libro, ha un volume a cui appoggia la sinistra. La diresti quasi una copia della Odegetria. Questa imagine è figurata fra mezzo a due alberi di castagno, i quali non entrando nel simbolismo cristiano, debbono, a mio avviso, additare la località dove questa imagine o l'originale di essa aveva culto. Tutta questa composizione è dentro un'abside sui due petti della quale, destro e sinistro, si vedono affisse le teste dei SS. Apostoli Pietro e Paolo cinte di nimbo S. Paolo è a sinistra, S. Pietro a destra di chi guarda. La Vergine fra i due principi degli Apostoli si vede rappresentata anche sui vetri cimiteriali, ma da orante come la Blachernitisa. Dal collo del Bambino pende una croce equilatera, e ci fa sovvenire di una simile croce che Sisto III pose sul petto della Madre, ov'è annunziata, nel musaico di S. M. Maggiore. La Vergine dipinta in tavola, che ha culto in questa medesima basilica, porta figurata una croce sul lembo del pallio che le copre la testa.

(Avanti all'anno 527.)

LA NICOPEA.

Prima di Giustiniano, era famosa l'imagine della Vergine che dà la vittoria che dai Greci perciò si era soprannominata *Νικοποιά*. Questa pittura ha ora culto nella Basilica di S. Marco in Venezia. Il pallio col quale la Vergine si copre il capo, ha sulla parte che le copre la fronte un monile cruciforme, e porta sulle spalle due croci equilatere, una per parte. Il celeste Bambino le siede in seno stando, come la madre, di prospetto; sono ambedue coronati di nimbo, ma il Bambino stringe un volume nella sinistra e parla colla destra.

(Anno 526-530.)

PAPA FELICE.

Felice Papa, il terzo ovvero il quarto di questo nome, nei quattro anni in cui governò la Chiesa (526-530), lasciò per monumento di sua devozione un musaico posto ai santi martiri Cosma e Damiano nella chiesa dedicata in onor loro. Nell'abside appare Gesù glorioso. Egli è in bella chioma, cinto di nimbo e reca un volume nella sinistra. La mano di Dio sostiene dall'alto sulla sua testa una corona che ha bei lemnisci e nobili gemme in fronte sormontate da una croce. Vi si vede a sinistra la fenice sospesa in aria; dal qual lato è S. Paolo, come dal lato opposto è S. Pietro, ambedue in atto di presentare a Cristo i due martiri che gli fanno l'offerta della loro corona. Noi vediamo la prima volta in musaico questi portinai del Paradiso che abbiamo mostrati in tale uffizio espressi nel cristiano cimitero di Napoli. Papa Felice vi si era fatto rappresentare a sinistra, e aveva posto a destra S. Teodoro. Stanno ambedue dopo i santi Martiri, ma S. Felice vi si vedeva con un simulacro della basilica e il suo patrono S. Teodoro porta tuttavia una preziosa corona che offre a Cristo. L'imagine di S. Felice fu distrutta, e quella che ora vi è fu dal card. Barberini restituita colla iscrizione SANC FELIX PAPA. È di tutta verosimiglianza che nel tempo medesimo sia

stata a S. Teodoro aggiunta la stessa abbreviazione SANC, in vece della comunissima SCS. Sotto al musaico corre una zona, sulla quale si vede rappresentato l'agnello che sta sulla roccia da cui sgorgano i quattro fiumi denominati con un sol vocabolo allegorico, IORDANES. Attorno all'agnello che è cinto di nimbo, sono aggregate dodici pecore uscite, sei per parte, dalle due città di Gerusalemme e di Betlemme.

Sulla fronte dell'arco maggiore ricorre una rappresentanza che prende il concetto dalle visioni dell'Apocalisse. Ma nel mezzo si vede la prima volta l'agnello *quasi occisus*, o sia coi simboli della passione, che qui è la croce, sostituito a Cristo, dove S. Leone ne pose il busto cinto dall'iride con la croce appoggiata all'omero, e Ursicino di Ravenna il rappresentò in intera figura sedente in trono, accanto al quale pose gli Arcangeli cogli strumenti della passione. L'agnello apparve nell'Apocalisse fra i sette candelabri e i quattro misteriosi animali e fra gli Angeli che gli facevano corona, ne cantavano le lodi e l'adoravano. Qui i ventiquattro seniori sono espressi nel basso in atto di offrirgli le corone.

(Anno 521-534.)

ECCLESIO DI RAVENNA.

Ecclesio fabbricò in Ravenna una chiesa in onore della Vergine e vi pose un musaico nella volta della tribuna che la rappresentava ed era di tanta bellezza, dice Andrea, che non se n'era veduto mai alcun altro simile. L'attitudine della imagine non è stata descritta dallo storico, ma rilevasi dall'epigramma che doveva tenere il divin Fanciullo in grembo. Sotto i suoi piedi si leggeva questo epigramma:

VIRGINIS AVLA MICAT CHRISTVM QVAE CAEPIT AB ASTRIS,
NVNTIVS E CAELIS ANGELVS ANTE FVIT
MYSTERIVM VERBI GENITRIX ET VIRGO PERENNIS
AVCTORISQVE SVI FACTA PARENS DOMINI
VERA MAGI, CLAVDI, CAECI, MORS VITA (leggasi *victa*) FATENTVR
CVLMINA SACRA DEO DEDICAT ECCLESIVS.

(Anno 533-538.)

BACAUDA ED URSICINO.

Fra Ecclesio e Massimiano dobbiamo dar luogo ad un'altra fabbrica cominciata a costruirsi in Ravenna da Bacauda, coll'opera del suocero, l'argentiere Giuliano, essendo vescovo Ursicino, e finita nel 545 essendo vescovo Vittore. È la Basilica dedicata a S. Michele Arcangelo che conservava tuttavia i suoi musaici quando fu demolita. Quelle magnifiche scene sono ora a Posdam in mano dei Prussiani. Sull'arco maggiore Giuliano pose il Redentore sedente in trono, con intorno un coro di sette Angeli che suonano, e a questi pose innanzi due Arcangeli con due strumenti della passione, dappoichè l'uno porta la lancia, l'altro la spugna in cima di un'asta. Questi due Arcangeli, a differenza dei sette Angeli, si vedono essere decorati del nimbo. È questa una delle prime rappresentanze dopo quella del S. Paolo di Roma i cui elementi derivino dalle visioni di S. Giovanni narrate nell'Apocalisse. V'è il trono dove siede Cristo fra due Arcangeli e gli strumenti della passione; vi sono i sette spiriti che al cospetto di Dio suonano le trombe chiamando i castighi sulla terra (Apoc. cap. VIII). Questa non è propriamente la *ἑτοιμάσια τοῦ θρόνου*, come si dice, ma un'allusione al futuro giudizio. Il culto dei SS. Cosma e Damiano, dei quali vediamo in questo musaico le imagini, era in questa età molto diffuso per tutto il mondo cristiano. Intorno al lembo dell'arco corre un fregio di intrecciati rami, fra i quali volano colombe, e nel colmo è l'agnello che giace in riposo.

Nell'abside appare di nuovo Gesù, sedente in trono, ma con libro aperto in mano dove è scritto: QVI VIDIT ME VIDIT ET PATREM EGO ET PATER VNVM SVMVS. Egli ha alla sua destra S. Michele che reca una croce in asta, e alla sinistra S. Gabriele con in mano un'asta semplice. È da notarsi, oltre a questa croce distintivo caratteristico dell'Arcangelo S Michele, che ancor qui, come nel musaico antecedente, il nimbo si dà agli Arcangeli come principi della milizia celeste, non

agli Angeli comunemente, nè ai martiri Cosma e Damiano. Nulladimeno i santi fin dal quarto secolo vedonsi talvolta fregiati del nimbo al pari degli spiriti celesti.

La chiesa di S. Michele fu consecrata da S. Massimiano, il quale fu autore di alcuni bei musaici nella chiesa di S. Eufemia, come si dirà, e altri ne pose in S. Vitale, che saranno da me descritti in questo luogo: ma debbo prima di ciò dar l'analisi di quelli che il vescovo S. Ursicino pose nella predetta Basilica di S. Apollinare.

Il concetto della composizione che orna la fronte dell'arco maggiore, è la gloria di Cristo risorto quale è espresso in busto nel colmo di esso, ed ha intorno i quattro simbolici animali e dodici agnelli che escono dalle porte di Gerusalemme e di Betlemme. Hannovi ancora, a destra e a sinistra, due palme simboli delle due Chiese e i due Arcangeli Michele e Gabriele, terminando nel basso la rappresentanza coi busti dei due Evangelisti S. Matteo e S. Luca. I due Arcangeli sono qui sostituiti ai due Serafini che cantano l'epinicio (ISAIA, c. VI, 3): *Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus exercituum*, attestando la divinità di Cristo, mentre i due Evangelisti ne attestano la umanità, essendo essi che ne tessono la genealogia (MATTH. cap. I; LUC. cap. III).

Nell'absida vediamo essersi imaginata, con molta dottrina, la simbolica rappresentanza della trasfigurazione. I tre Apostoli simboleggiati dalle tre pecorelle, sono ammessi a contemplare il mistero della sua passione e della morte di croce che Cristo trasformato rivela a Mosè ed Elia sul Tabor: *Loquebantur de excessu eius quem completurus erat in Hierusalem*. Questa rivelazione è espressa per mezzo di una misteriosa personificazione del discorso. V'è la croce e sopra di essa, nel centro, il busto del Salvatore: v'è in cima IXΘVC; vi sono a destra e a sinistra le due lettere A ω. Nel basso di questa ammirabile composizione, è figurato S. Apollinare orante nel coro degli Apostoli significati da dodici pecorelle.

Ed è ben d'uopo far considerare come le dottrine del simbolismo primitivo durano tuttavia e sono ben conosciute e comprese dai SS. Padri anche del secol sesto, i quali le fanno rivivere a quando a quando nei monumenti.

Nella tribuna medesima di questa Basilica, si hanno inoltre due pitture in musaico. Noi diremo di quella che è a destra, perchè daremo l'altra a sinistra in altro luogo. Qui dunque è figurato il sacrifizio di Melchisedecco, che vestito di abito sacerdotale, siede tenendo innanzi sulla mensa il calice e nelle mani il pane che offre a Dio. Abele ed Abramo, accompagnato dal piccolo Isacco, sono presenti e si uniscono in ispirito a quel sacrifizio che prefigurò il sacrifizio dell'altare. Per tal ragione Abramo vi è in compagnia del figlio, il cui sacrifizio fu incruento e nondimeno vero sacrifizio, e vi si vede l'agnello di Abele figura, come quello di Abramo, del sacrifizio cruento del Figliuolo di Dio. Questi medesimi tre personaggi noi abbiamo ravvisato espressi nel musaico di S. Vitale. Sulla parete di fondo è figurato un portico con quattro pilastri, dinanzi ai quali sono rappresentati quattro Vescovi con quest'ordine cominciando da sinistra: Ecclesio, indi Urso, Severo, Ursicino. Ci è ignoto il motivo della scelta di Urso e di Severo, ma sappiamo che Ursicino costruì questa chiesa, prima della quale eravi, nel luogo medesimo, una chiesetta sacra al santo protettore Apollinare. Forse i qui rappresentati saranno stati successivamente i costruttori e riparatori della piccola chiesa, e se ne volle perciò ritenere la memoria. A me non pare doversi seguire chi dicesse (*Bull.* 1879, p. 114), che questi musaici sembrano dare ad Ecclesio alcuna parte nella fondazione di S. Apollinare, che la storia interamente attribuisce a S. Ursicino.

(Anno 501-543.)

S. CESARIO DI ARLES.

Il cingolo sacro di S. Cesario d'Arles (501-543) cavato dal suo sepolcro e conservato coi paramenti episcopali nella Maggiore di quella città, è il primo

monumento di epoca certa a me noto che ci rappresenti un passaggio del monogramma greco al latino. Ivi però il X non si trascrive CH, perchè a riguardo del monogramma greco già in uso, i grammatici latini ritennero l'elemento X nel latino, come fra gli altri ci avverte Dinamio. Il monogramma di S. Cesario è questo ☧. Lo rivedo poi anche nei sarcofagi di Francia e d'Italia d'epoca tarda semplicemente così ☧: nelle epigrafi di Spagna appare nel secolo sesto (Hübner, *Inscr. Hisp. chr.* praef. pag. XII).

(Anno 539-546.)

VITTORE DI RAVENNA.

Nella vita del vescovo Vittore che governò la Chiesa di Ravenna dal 539 al 546, si fa menzione della prima tovaglia d'altare e del primo paliotto figurato. Di qua risulta quanto siano scarse le notizie delle pitture e sculture cristiane pervenute fino a noi, essendo certamente improbabilissimo che ove, a modo di esempio, in Cappadocia era invalso il costume d'intessere sulle vesti imagini sacre, non avessero poi similmente ornato i veli degli altari e delle nicchie. Difatti abbiamo veduto che i veli persino delle porte si fregiavano d'imagini sacre, secondo la migliore interpretazione del passo di S. Epifanio nella lettera a Giovanni vescovo di Gerusalemme, divenuta per ciò famosa. Gli antichi veli di altare detti *endothae* vestivano la mensa e il corpo dell'altare, rispondendo così alle nostre tovaglie ed ai paliotti, dei quali insieme facevano le veci (Vedine un esempio in uno degli avorii di Milano, Tav. 455). Vittore ne donò uno alla Basilica Ursiana l'anno 545 in memoria della sua consecrazione. V'erano, dice Agnello, cinque imagini e fra queste anche la sua. Egli non ne spiega il concetto, ma dalle parole *inter quinque imagines suam ibidem cernimus et subtus figuratos pedes Salvatoris grafia contexta est purpurata,* abbastanza si dimostra che v'era figurato il Redentore nel mezzo a quattro personaggi, fra i quali vedevasi Vittore che vi fece tessere in color di porpora una epigrafe *(grafia)* e la pose di sotto ai piedi del Salvatore. In essa diceva: VICTOR EPISCOPVS DEI FAMVLVS HVNC ORNATVM OB DIEM RESVRRECTIONIS DNI N · IESV · CHRISTI ANNO V ORDINATIONIS SVAE OBTVLIT.

(Circa il 542.)

EUFRASIO DI PARENZO.

Poco prima o circa il 542, il vescovo Eufrasio costruì un'ampia basilica in Parenzo in vece della rovinosa e piccola chiesa: egli l'adornò eziandio di musaico consecrandolo alla imagine della Vergine che vi rappresentò in trono col divino Fanciullo sulle ginocchia. Essa è coronata dalla mano celeste; ha per suo corteggio due Angeli e vi si vedono quattro personaggi, tre dei quali presentano a Gesù le loro corone: un quarto gli offre in vece un libro. Nel fondo a sinistra v'è figurato il vescovo Eufrasio con in mano il modello della basilica e vi si vede seguito dall'arcidiacono Claudio che reca il Vangelo e dal figlio di esso arcidiacono, chiamato pur Eufrasio, che sembra portare in dono l'offerta dei torchi di cera. Il musaico è cinto intorno da una fascia, sulla quale s'intrecciano due nastri in modo che fra le loro spire campeggino.

Rimane tuttora in Parenzo una custodia di marmo greco fatta dal medesimo vescovo Eufrasio, la cui faccia anteriore ci rappresenta un'absida decorata di due colonne, e nel fondo vi si vede la porticina con frontone e timpano in cui è posta una croce fra due colombe. Esternamente al timpano è una conchiglia con due pesci che si dipartono scorrendo sui due lati di esso frontone. L'arco dell'absida porta questa leggenda che ne avvisa dell'autore e dell'epoca: + FAMVL · DI · EVFRASIVS ANTIS . TE . MPORIB . SVIS · AG . AN · XI A FONDAMEN · DO IOBANT · SCE AECL . CATHOLEC · HVNC LOC COND. Non è credibile che questa così detta *custodia* stesse sull'altare; ella era nel *παστοφόριον*, la qual parte della basilica dicevasi anche *diaconicum* ed era destinata in occidente a conservare l'Eucaristia. L'armario ove si riponeva chiamasi da Eufrasio LOCVS.

(Anno 542-552.)

S. MASSIMIANO DI RAVENNA.

L'arcivescovo Massimiano che consecrò le chiese di S. Apollinare, di S. Stefano e di S. Michele, vi si vedrebbe effigiato se avesse avuto a compire questi sacri edifizii e ornarli e abbellirli. Si è però fatto rappresentare in S. Vitale, alla cui chiesa par certo che egli impetrasse da Giustiniano e Teodora il dono di una grande patena e di un gran calice, ambedue ministeriali e ricchissimi. Nel musaico Massimiano si vede accompagnare l'imperatore portando in mano una croce, ed esser seguito da'suoi cherici colle insegne del loro ministero, il turibolo e il libro liturgico.

Nel musaico che gli sta di rincontro, è rappresentata Teodora che va alla Basilica portando in mano la preziosa patena a cui fan corteggio le dame, e un ostiario solleva il velo dell'uscio che mette in chiesa dall'atrio, in mezzo al quale è posto il fonte dell'acqua benedetta. Di questi due quadri dà un cenno l'ab. Agnello scrivendo: *In tribuna S. Vitalis eiusdem Maximiani effigies atque Augusti et Augustae tessellis valde computatae sunt.* S. Vitale fu consecrato il 13 aprile del 547 e l'anno seguente Teodora passò di vita. Lo storico medesimo racconta che Massimiano decorò di bei musaici la chiesa di S. Eufemia, che a'tempi suoi era diruta (*Vita Petri Sen.* cap. 4): *Ecclesiam S. Euphemiae, quae vocatur ad mare... Maximianus pontifex tessellis variis mire ornavit, quae nunc demolita est.* Di altri due suoi doni ci dà notizia e sono le due tovaglie da altare, l'una delle quali che fu poi compiuta in parte da S. Agnello suo successore (cap. 6 *vita Max.*), rappresentava la vita di Cristo (cap. 6): *iussit ipse endothim bissinam pretiosissimam cui similem nunquam videre potuimus oculis factam omnem Salvatoris nostri historiam continentem.* Nell'altra eran tessute in oro le trenta imagini dei vescovi suoi predecessori, e ne terminò la serie con farvi rappresentare anche la sua. Nella tovaglia che doveva rappresentare la vita di Cristo, sembra certo che primeggiasse l'adorazione dei Magi; perocchè si legge nella vita di S. Agnello che egli ne compì una parte, *explevit unam partem,* che vi eseguì in splendida forma i Magi e vi pose anche l'imagine sua, il cui artificio era maraviglioso (*Vita Agnelli,* 2): *Iste Magorum historiam perfecte ornavit et sua effigies mechanico opere oculis inserta est.* Nel qual testo parmi che la parola *oculis* si debba correggere *aculis* per dinotare lo strumento che dicesi ago da ricamo, col quale si era lavorata quella imagine. Agnello fa elogii del ricamo notando specialmente la verità maravigliosa nel disegno degli animali e degli uccelli (cap. 5): *Quis similem videre potuit! non potest aliter aestimare ipsas imagines aut bestias aut volucres, quae ibi factae sunt nisi quod in carne omnes vivae sunt.*

Quanto alle imagini loro, i due santi arcivescovi Massimiano ed Agnello ne lasciarono in più luoghi. Del primo si sa che ne pose una in musaico nella tribuna di S. Stefano, chiesa da lui fatta costruire (cap. 2): *in cameris tribunae sua effigies tessellis variis infixa est:* e nel tricolo che egli terminò del tutto essendosi cominciato prima di lui, pose il suo ritratto insieme con quello degli antecessori (cap. 3): *ubi ipse cum suis antecessoribus depictus est.* Sulla facciata della chiesa ove diè sepoltura ai beati Probo, Eleucadio e Calogero fece in musaico le loro imagini (cap. 4): *in fronte ipsius ecclesiae b. Probi et Eleuchadii et Caloceri effigies (tessellis) variis decoravit.* Nella tovaglia memorabile per arte dove dipinse tutta la storia del Salvatore, pose due sue imagini, l'una grande, l'altra piccola (cap. 6): *et ipsius Maximiani effigies in duobus locis praeclarae factae sunt, nova maior et altera minor.* A questa aggiunse anche una epigrafe che diceva: MAGNIFICATE DOMINVM MECVM, QVI ME DE STERCORE EXALTAVIT. La santa Chiesa ha due qualità di olii benedetti; quello della confermazione che è misto col balsamo e quello dei catecumeni. Leggendo noi che Massimiano fece due crismatarii, possiamo credere per riporvi separatamente i due olii benedetti. Questi vasi erano decorati di rilievi, l'un d'essi del peso di quattordici libbre che Agnello dice perito ai tempi del vescovo Petronace, l'altro

che si conservava tuttavia, portava l'epigrafe dedicatoria (cap. 6): *Fecit duo chrismataria vascula, quorum unum libras habuit quatuordecim mirifice anagrifa operatione, sed ante hoc tempus nuper periit Petronacis archiepiscopi temporibus; aliud permanet in praesenti pulcherrime operatum, in quo legitur:* SERVVS CHRISTI MAXIMIANVS ARCHIEPISCOPVS HOC CHRISMATARIVM AD VSVS FIDELIVM FECIT FIERI. Noi correggeremo *episcopus*, notando l'anacronismo dell'abate perchè i vescovi di Ravenna non eransi ancora cominciati a chiamare arcivescovi in questa età, e fa d'uopo che cancelliamo anche il *fieri* come di epoca posteriore. S'intende poi agevolmente che *anagrifa* sta per *anaglypha*.

CATTEDRA DI AVORIO DI S. MASSIMIANO DI RAVENNA.

Il Bacchini dedusse dalla interpretazione del monogramma scolpito sulla cattedra di avorio conservata in Ravenna, che l'autore di essa era S. Massimiano. Questo argomento non è, come ha scritto qualche critico moderno, una congettura, e non altro che congettura: esso ha solido fondamento sul retto uso delle regole solite seguirsi dagli interpreti delle cifre monogrammatiche. Qui però diciamo esser certo che trattasi di un vescovo facendone fede il sicurissimo gruppo di EP. Messo quindi questo da parte, rimane a sciogliere il monogramma [monogram], dove non vi sarà da dubitare che vi siano inchiuse le quattro lettere MAXA cui restino ad aggiungere le due lettere minori SO, le quali sono secondarie dipendendo la soluzione del nodo dalle grandi. Ora si cerca un EP*iscopus* in Ravenna nel cui nome si abbiano le lettere indicate, e si trova che il solo *Maximianus* sodisfa pienamente alla questione, contenendo in sè gli elementi principali ridetti, nei quali, com'è d'uso, si celano le lettere duplicate o contenute nelle aste di quelle che sono state espresse, quali sono in questo monogramma le tre *i*, *u*, *e* ed *u*, come nello schema che propongo MAX*i*M*i*AN*u*S EP*i*S *e* OP*u*S. Il Bacchini adunque non argomenta per sola congettura. Stabilito questo punto che è capitale, non si dovrà fare gran caso se l'ab. Agnello non ha ricordata questa cattedra fra la suppellettile preziosa di cui Massimiano arricchì le chiese di Ravenna: noi abbiamo veduto che nemmeno parla dei lavori eseguiti da lui nel Battistero ursiano.

Venendo a parlare dell'arte, a me pare che sia fattura greca: alla quale opinione aggiunge peso il molto uso che si fa nei primi misteri delle narrazioni apocrife. Di più la lingua; perocchè dove nel battesimo si è voluto indicare la persona del padre, mancando ivi la mano celeste, vi fu chi scrisse in greco il nome ΠΑΤΗΡ.

Premesse queste considerazioni, passiamo all'analisi del concetto espresso in questa cattedra di S. Massimiano. Due istorie vedo rappresentate; una sulla spalliera della cattedra e l'altra lungo i due fianchi. Queste due serie di soggetti biblici mi paiono dominate nel concetto dell'artista dal S. Giov. Battista, che è messo in fronte del sedile e stando in mezzo ai quattro Evangelisti, mostra l'Agnello di Dio. La storia scolpita sulla spalliera svolge i misteri della incarnazione del Verbo e della sua manifestazione per mezzo dei suoi miracoli. Quella che corre sui due lati tutta si appartiene a Giuseppe figlio di Giacobbe, tipo notissimo anche nel medio evo, della passione di Cristo (vedi *Die Derstellungen der Biblia Pauperum;* Wien, 1863, taf. XXV).

Questo è ciò che attesta il Battista mostrando l'Agnello, questo è quanto insegnano gli Evangelisti Ma conviene che io alleghi il passo di S. Crisologo, che è capitale per un monumento della chiesa ravennate la quale aveva da lui udito svilupparsi il misterioso significato di quel profetico tipo: *Procuratur Ioseph sponsus ut iste in illo Ioseph Christi figuram impleat passionis. Ioseph prophetalibus somniis incurrit zelum, Christus propheticis visionibus suscepit invidiam. Ioseph missus in lacum mortis vivus emergit e lacu, Christus mortis sepulcro datus vivus remeat a sepulcro. Ioseph venundatus est, pretio taxatus est Christus. Ioseph traducitur in Aegyptum, ad Aegyptum fugatur Christus. Ioseph*

esurientibus populis panem copiose ministrat, Christus caeli pane manentes orbe toto exsaturat nationes. Sic lucet cur Joseph iste caelestis sponsi typum praetulerit, portaverit imaginem, ambulaverit in figuram.

L'incredibile negligenza di coloro che dovevano aver cara e custodire, come prezioso tesoro, questa cattedra unica al mondo e trasmessa quasi fino ai nostri giorni pressochè intera, ha lasciato che fossero involate per la maggior parte le tavolette d'avorio, parte incise sulle due facce, parte da una sola faccia soltanto. Ai tempi del Bacchini ne rimanevano tre sole delle dodici che dovevano essere: ora di quelle tre se ne contano due, ma si è invece della Bacchiniana (1) ricuperata una già data in luce per metà dal Gori e per metà dal Bottari (2). A queste quattro tavolette aggiungasi la quinta edita dall'Olivieri, nel cui museo oggi si trova, ma non ravvisata per tavola di questa cattedra. Una sesta, con parte del Museo Trivulzi è passata nel Museo Trotti a Legnano, e la settima, conservata già dal Baruffaldi, pare oggi perduta, ma se ne ha la notizia dall'ab. Trombelli. Questo è quanto riguarda le otto maggiori tavole scolpite sulle due facce. Delle quattro da un lato solo scolpite ne abbiamo due, una nel Museo di Brera, l'altra in quello di Napoli e contengono ambedue altri miracoli di Cristo. Così è provato che la passione non vi fu espressa, ma supplita dalla storia di Giuseppe che ne fu la figura.

L'artistico lavoro di questa cattedra oltre al concetto di che abbiamo ragionato, rifulge di non poche bellezze d'invenzioni e composizioni. Il sogno di Faraone è figurato da un uomo alato che porta un ciuffo di capelli sulla fronte, veste tunica succinta, reca in mano una fiaccola accesa e parla. Le quattordici vacche presenti sono una rappresentanza di ciò che egli fa vedere a Faraone.

Ai fratelli di Giuseppe è costantemente attribuito il carattere pastorale; tunica esomide e καλαύρωψ, o sia bastone ricurvo, *pedum*.

Le scene di Giuseppe cominciano dalla congiura dei fratelli e terminano colla ricognizione e gli abbracciamenti del padre.

Nelle sacre scene della vita di Cristo vi è da notare, come ho di sopra avvertito, la introduzione di alcune circostanze che derivano dalle leggende apocrife. La Vergine fila la porpora quando è dall'Angelo salutata: beve l'acqua in prova della sua innocenza quando Giuseppe dubita della fedeltà di lei. Nella visita ad Elisabetta lo sposo Giuseppe accompagna Maria. Credette dunque l'artista che la Vergine fosse partita insieme collo sposo e che i sospetti di costui avessero avuto luogo dopo il ritorno dalla casa di Zaccaria, ovvero dobbiamo dire che si sia per errore collocata quī la tavoletta che andava posta dopo. E questo veramente sembra più verisimile avuto riguardo alla scena che si vede scolpita sulla opposta faccia, come diremo. L'Angelo è introdotto nel giudizio dell'acqua di redarguzione e nel viaggio di Betlemme. Nella prima rappresentanza egli, col gesto della mano, già previene la dimostrazione accennando alla divina operazione che aveva avuto luogo in quel concetto; nella seconda l'Angelo medesimo mena la cavalcatura pel capestro. Vedesi ancora un Angelo che guida i Magi, e un Angelo ancora che protegge la Vergine dai satelliti di Erode i quali l'inseguono quando fugge in Egitto. Due Angeli nel battesimo di Cristo ne serbano con riverenza le vesti.

Il Battista che finora si è veduto vestito di pelle cinta ai fianchi, comincia ad apparire qui, come nel greco libro di Cosma, in tunica podère, sulla quale però veste la pelle in luogo del pallio, e inoltre

(1) Esprimeva questa dall'una parte la visita a S. Elisabetta e dall'altra gli Apostoli che stanno a mensa con Gesù, mentre la turba sta assisa in terra.

(2) Rappresenta la cena di Cana da una parte e dall'altra la rivelazione fatta in sogno a S. Giuseppe, e il viaggio di lui colla Vergine per Betlemme.

ha per insegna nella destra non la croce in asta, ma un disco sul quale si vede effigiato l'Agnello divino. In pari tempo comincia l'arte a figurare Cristo con in mano la croce in luogo della semplice verga, simbolo della sua virtù operatrice di miracoli.

Fra tutte le scene, merita di essere ponderata quella che rappresenta i due miracoli; quello di Cana e quello della moltiplicazione. L'artista ha creduto di dividerli in due quadri. Nel primo di essi pone Gesù che converte l'acqua in vino, e nel secondo i convitati che si meravigliano della bontà di quel vino miracoloso. Questa scena è posta, per errore, dopo quella nella quale Gesù pone le mani sui pani e sui pesci che è il primo dei due quadri relativi alla moltiplicazione: nel secondo le turbe sono assise sul fieno del prato e mangiano del pane e del pesce che loro distribuiscono gli Apostoli. Un'appendice della moltiplicazione è ancor esso nuovo e degno di nota; imperocchè ai piedi della mensa vedesi un pavone il quale sembra pascersi delle briciole che per avventura cadono dalla mensa.

(Anno 527-565.)

GIUSTINIANO.

Il monogramma di Cristo portato con pompa da Giustino sul petto (Sabat. *Monn. Byz.* pl. X, 1), si rivede anche sul petto di Giustiniano, dove il panno quadrato che lo sostiene e dove campeggia è intorno cinto da perle. Giustiniano è il primo fra gl'imperatori che porti in mano il globo sormontato dalla croce (Sabat. loc. cit. pl. XII, 6, 7; XIII, 7, 12, 13; XIV, 6; XV, 5, 2, 14; XVI, 21; XVII, 2). Fino a tal tempo il globo crocigero o sormontato dal monogramma, erasi veduto in mano di Roma. Ai frequenti esempii che ne porgono le monete, ben rispondono le altre opere d'arte. Negli *Anecdota* del Tischendorf (pag. 60) si legge un testo che l'autore vuole sia tratto da Giovanni Lido, e nota che trovasi anche in Codino e in Suida. Vi si descrive una statua di bronzo che rappresentava Giustiniano col globo crocigero nella sinistra mentre colla destra distesa verso l'oriente vietava ai Persiani, in virtù della croce, che oltrepassassero i confini e invadessero le città dell'impero: *ὑποσημαινοντος ὡς διὰ τῆς εἰς τὸν σταυρὸν πίστεως τῆς γῆς ἐγκρατὴς γέγονεν· σφαῖρα μὲν γὰρ ἡ γῆ διὰ τὸ σφαιροειδὲς τοῦ αὐτῆς σχήματος. πίστεως δὲ ὁ σταυρὸς διὰ τὸν ἐν αὐτῷ σαρκὶ προσηλωθέντα θεόν.*

Nella Tavola 449, numero 1, ho dato una parte dell'avorio barberiniano, dove il busto di Cristo in capelli ricci e imberbe, sostiene una croce in asta nella sinistra. Non mi par dubbio che l'imperatore quivi rappresentato a cavallo in atto di percuotere con un colpo di lancia la terra, mentre la Vittoria il corona, sia Giustiniano. Ho però rimosso l'imagine di S. Menna che si conserva oggi in Sassoferrato ed è attribuita ai tempi di codesto imperatore. È una tavoletta d'argento dorata, in cima della quale si serba in un vasellino la manna del santo Martire, la cui imagine è posta di sotto, leggendovisi dal lato sinistro una preghiera di Giustiniano, nella quale dimanda a S. Demetrio che gli faccia da patrono presso Dio e gli ottenga di domare i suoi nemici.

ω ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΣ ΔΗΜΗΤΡΙΕ ΜΕΣΙΤΕΥΣΟΝ ΠΡΟΣ ΘΕΟΝ ΙΝΑ ΤΩ̃ ΠΙΣΤΩ Σȣ ΔȣΛΛ ΤΩ̃ ΕΠΙΓΕΙΑ ΒΑ ΣΙΛΕΙ ΡΩΜΑΙΩΝ ΙȣΣΤΙΝΙΑΝΩ ΔΟΙΗ ΜΟΙ ΝΙΚΗΣΑΙ ΤȣΣ ΕΧΘΡΟΥΣ ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΤȣΤȣΣ ΥΠΟΤΑΞΑΙ ΥΠΟ ΤȣΣ ΠΟΔΑΣ Μȣ (1).

L'impero di Oriente ebbe due Giustiniani; il primo dei quali, che si è supposto autore di questa epigrafe, regnò nel secolo sesto (527-565); il secondo nella seconda metà del seguente e nella prima del secolo ottavo (685-711). Ma la tavoletta reca ben altre note di età ai quattro angoli che

(1) Notisi che in questa scrittura il dittongo *ου* è figurato in monogramma ȣ in nove volte, lo *στ* da per tutto è ϛ, l'*ω* in tre volte è così fatto ω, una sola è ϖ e in quest'altro modo ω, l'*ε* è sempre lunato, il *σ* è di due forme C, Σ.

non sono state poste ad esame: nei due angoli superiori si hanno due croci equilatere accostate da quattro B in questo modo:

B B
B B

Nei due angoli inferiori si vedono delineate due aquile, ciascuna d'esse a doppia testa coronata.

Ora, prendendo a norma le monete bizantine di epoca certa, potremo esser sicuri che la croce equilatera accostata da due B volti in contrario, fa la sua prima mostra sul bronzo emesso dal secondo Andronico Paleologo detto il vecchio, il quale resse l'impero dal 1282 al 1328 (Sabatier, *Monn. Byzant.* pl. LX, 12): questi ha fatto anche rappresentare sulla moneta S. Demetrio armato di scudo e di lancia, come si vede sulla tavoletta sentinate. Volendo poi tener conto anche dell'aquila che si vede delineata due volte a destra e a sinistra nel basso della tavoletta, noi ne avremo un primo riscontro in Basilio Comneno, il quale, alla croce equilatera coi due B predetti, accoppia un'aquila ad ali aperte come si ha sul nostro monumento (Sabat. *ib.* pl. LXVIII, 23; LXIX, 1, 2). Ma qui l'aquila è a doppia testa coronata, mentre sulla moneta è ad una testa e non coronata; le quali particolarità ci conducono troppo più tardi a Demetrio principe del Peloponneso, uno degli otto figli di Marcello II (1391-1423), il quale ci dà il primo esempio dell'aquila a doppia testa coronata nella lettera a Carlo VI (1380-1422) re di Francia. Il Du Cange (*De inf. aevi numism.* pag. 12) conchiude da ciò che da questi principi abbia avuta origine l'aquila bicipite: *Ex his igitur videtur omnino confici Byzantinos aevi posterioris Augustos bicipitem detulisse aquilam.* Possiamo dire lo stesso della croce con i due B, la quale invece sulla tavoletta ne ha quattro: due di sopra e due di sotto della traversa.

Sicchè, per tale riscontro, siamo avvisati a non assegnare la preziosa tavoletta ad un'epoca nella quale, nè queste croci col B nè l'aquila insieme ad essa congiunta, avrebbero alcun riscontro.

Ma se è così, come spiegherassi che la preghiera a S. Demetrio si faccia da Giustiniano? A noi non pare strano che sia questa una copia di preghiera che avrà avuta qualche celebrità, e però vi sarà stato chi la volle riprodurre per alcun simile caso: nella quale per altro avrebbe dovuto cambiarsi il nome dell'imperatore. Si paragoni l'esorcismo inciso in una della teche o filatteri di Monza che non appartiene certamente a quel secolo nel quale fu scritto al riverso della teca, ma è copiato dagli scritti di S. Gregorio il Teologo, siccome ho dimostrato non ha guari (*Civ. Catt.* Serie X, vol. VII, quad. 674).

A far compita la notizia ne giovi trascrivere l'altra epigrafe che è a destra, e vi apporremo insieme le due parole come si leggono sopra la pancia dell'ampolla nominata in essa: ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΥΡΟΝ ΑΥΤΗ Ἡ ϛΑΜΝΟϹ ⳨ЄΡЄΙ ΜΥΡΟΝ ἍΓΙΟΝ ЄΚ Τȣ ΦΡЄΑΤΟΣ ἈΝΤΛΗϹΑΣΑ ЄΝ Ο ΤΟ ЄΩΜΑ ΤΟΥ̃ ΜΥΡΟΒΛΎΤΟΥ ΘЄΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΊΟΥ ΤΟΥΤΟ ΑΝΑΒΛΎΖΟΝ ΚЄΙΤΑΙ ἘΚΤЄΛᾺΝ ΙΑΥΜΑϹΙΑ ΠΑΣΗ ΤΗ ΟΙΚȣΜЄΝΗ ΚΑΙ ΤΟΙ̂Ϲ ΠΟΙϛΟΙ̂Σ (1).

Ora, per non lasciare senza qualche dilucidazione il monumento, avvertiremo che chiamossi col nome di unguento o manna quella sostanza che scaturiva dai corpi santi, sia in forma di polvere odorosa, sia di liquore. Di quella manna che come farina veniva fuori del sepolcro di S. Giovanni l'Evangelista, scrive S. Gregorio di Tours (*De Mirac.* lib. I, cap. 30): *Cuius nunc sepulcrum manna in modum farinae hodieque eructat, ex qua beatissimae reliquiae per universum delatae mundum salutem morbidis praestant.* E generalmente dei corpi dei Santi,

(1) Gli scambi di lettere e gli errori, se l'apografo è esatto, debbono attribuirsi all'antico scultore.

scrive S. Giovanni Damasceno, essere molti dai quali l'unguento scaturisce (in *Caballin.* pag. 108): πολλὰ καὶ σώματα τῶν ἁγίων μύρον ἔβλυσαν. Indi codesti Santi prendono l'appellativo di μυροβλύται, che a S. Demetrio particolarmente dà la tavoletta nostra chiamandolo μυροβλύτης θεῖος Δημήτριος, ed è detto però anche da Niceta (in *Andronico*, I, n. 7) μυροβλύτης μάρτυρ. Il sepolcro sotterraneo dal quale si attingeva il liquore, è qui appellato pozzo, o fonte, τὸ φρέαρ, ἡ πηγή. Il qual ultimo vocabolo è adoperato da Cirillo di Alessandria nella seconda omelia per le reliquie dei SS. martiri Ciro, Giovanni, Teoctisto, Teodote ed Eudossia, dove il card. Mai stima che quella voce significhi il pozzo o cisterna nella quale siano stati gittati i corpi dei Martiri o sia fatto scorrere il loro sangue. Il testo dice (*S. Cyr. Alex. Opp.* tom. X, ed. Migne, p. 1101): αἱ ἅγιαι παρθένοι ὧν τὴν θείαν πηγὴν ἔχομεν ἐν τοῖς τοῦ ἁγίου Εὐαγγελιστοῦ Μάρκου.

A Giustiniano ancora si attribuisce il musaico che fu veduto e disegnato dal Laborde nella chiesa del monte Sinai dedicata alla Madre di Dio (vedi la tavola CCLXVIII). Ma non pare che egli ne sia stato autore; perocchè se ciò fosse nella epigrafe si troverebbe fatta menzione di lui e non del solo egumeno Longino, il quale inoltre chiaramente attesta di aver fatto quel musaico a spese dei contribuenti, e non vi fa alcun cenno dell'imperatore. Noi anche sappiamo che l'egumeno posto da Giustiniano al governo del monastero da sè fondato l'anno 557, non si chiamò Longino ma Dula; la qual notizia ci è pervenuta da un'epigrafe di epoca posteriore (*Corp. inscr. gr.* n. 8634). Nè vi è da udire il Lepsius che dice non aver Giustiniano edificato il monastero, appoggiandosi al silenzio di Procopio (*De aedif.* III, pag. 327, ed. Bonn.) che parla soltanto della chiesa e del castello di difesa. Perocchè a confermare ciò che rileviamo dalla epigrafe, noi abbiamo uno scrittore che precede il XII ovvero il XIII secolo, nel quale il Lepsius stima essere stata scolpita l'epigrafe greco-araba predetta. Costui è il patriarca melchita di Alessandria, Eutichio, che governò quella Chiesa dal 933 al 940, ed è egli che afferma essersi da Giustiniano costruito il monastero.

Il più rinomato dei sacri edifizii costruito in Costantinopoli da Giustiniano è, senza dubbio, la S. Sofia: ma è per l'appunto di quella celebre chiesa che non si sa come fosse decorata. Solo abbiamo appreso da Stefano diacono di Costantinopoli che vi furono fatte da Giustiniano delle imagini. Egli riporta la eloquente risposta data dal martire S. Stefano giuniore all'iconoclasta Basilio Tricaccabo, che i Padri raccolti nel quinto concilio generale sotto Giustiniano tenutosi in quella chiesa, videro e venerarono le imagini poste ivi (*Vita S. Stephani iun.*, *Anecd. gr.* ed. Monf. pag. 482): ἐν τῷ ναῷ τῆς ἁγίας Σοφίας ἡ εἰκωνικὴ ἀνατύπωσις ἐστηλογραφεῖτο καὶ παρ᾽ αὐτῶν ἐδέχετο καὶ προσκυνεῖτο. Abbiamo anche notizia delle pitture che adornavano la chiesa consecrata alla Vergine detta la πηγή. Questo sacro edifizio rifatto da Giustiniano, crollò poi per terremoto, come narra Ignazio maestro dei grammatici (*Anthol.* n. 109), il quale scrisse gli epigrammi che dovettero essere ivi posti. Ma la chiesa fu successivamente rifatta da Irene e Costantino e abbellita da Basilio il Macedone: poi andò in fiamme sotto Romano Lacapeno e non molto dopo fu di nuovo restaurata (Du Cange, *Constantinop. christ.* pag. 184). I soggetti trattati nelle predette pitture si leggono nell'Antologia, ma dai poeti non se ne fanno conoscere le composizioni. Basterà quindi a nostra istruzione noverarli come sono intitolati.

114. εἰς χαιρετισμόν, la salutazione dell'Angelo.
113. εἰς τὴν ὑπαντήν, la presentazione.
117. εἰς τὸν τυφλόν, il cieco risanato.
112. εἰς τὴν μεταμόρφωσιν, la trasfigurazione.
111. εἰς τὴν σταύρωσιν, la crocifissione.
110. ἐν τῇ ἀναλήψει, l'ascensione.
115. εἰς τὴν θεοτόκον, la Madre di Dio.

L'epoca di queste pitture è incerta, ma si sa che nel secolo sesto la Vergine SS. veneravasi in più chiese di Costantinopoli. S. Gregorio di Tours

(*De glor. martyr.* cap. X, pag. 579) narra di una imagine dov'essa era rappresentata sedente in cattedra col Bambino in grembo, la quale liberò dalle fiamme della fornace un fanciullo ebreo che aveva comunicato: *Mulier*, dice il fanciullo presso S. Gregorio, *quae in basilica ubi panem de mensa accepi in cathedra residens parvulum in sinu gestat infantem, haec me pallio suo ne ignis voraret operuit.*

(Nel corso del secolo sesto.)

EPIGRAMMI DELL'ANTOLOGIA PALATINA.

Poichè si è detta alcuna cosa degli epigrammi fatti per le imagini dipinte e scolpite nelle chiese principalmente di Costantinopoli, non sarà fuor di luogo profittare almeno degli argomenti che intendiamo essersi anche altrove trattati, quantunque non ci siano state descritte le composizioni. Eccone l'elenco (*Anthol.* tom. III, pag. 15, n. 37 e segg.).

44. εἰς τὸν ἀσπασμόν, la visitazione.
37, 38, 40. εἰς τὴν Χριστοῦ γέννησιν, la natività.
44. εἰς τὸν εὐαγγελισμόν, l'avviso ai pastori.
39. εἰς τοὺς ποιμένας καὶ τοὺς ἀγγέλους, i pastori e il coro degli Angeli.
42. εἰς τὸ Βηθλεέμ, Betlemme.
41. εἰς τοὺς Μάγους, i Magi.
46. εἰς τὴν ὑπαντην, la presentazione.
43. εἰς τὴν Ῥαχήλ, Rachele.
47. εἰς βάπτισιν, il battesimo.
48. εἰς μεταμόρφωσιν, la trasfigurazione.
74. εἰς τὸν τυφλόν, il cieco.
49. εἰς τὸν Λάζαρον, Lazaro.
52. εἰς τὰ βαΐα, le palme.
53. εἰς τὸ πάσχα, la pasqua.
54. εἰς τὴν σταύρωσιν, la crocifissione.
56. εἰς τὴν ἀνάστασιν, la resurrezione.
78. εἰς Πέτρον τὸν ἀπόστολον, S. Pietro.
79. εἰς Παῦλον τὸν ἀπόστολον, S. Paolo.
80. εἰς Ἰωάννην τὸν ἀπόστολον, S. Giovanni Evangelista.
83. εἰς τὸν Ματθαῖον, S. Matteo.
84. εἰς τὸν Λουκᾶν, S. Luca.
85. εἰς τὸν Μάρκον, S. Marco.
86. εἰς τὸν ἅγιον Βασίλειον, S. Basilio.
87. εἰς τὸν ἅγιον Πολύκαρπον, S. Policarpo.
88. εἰς τὸν ἅγιον Διονύσιον, S. Dionigi.
89. εἰς τὸν ἅγιον Νικόλαον, S. Nicola.

Nella medesima Antologia (vol. I, pag. 14, numeri 33, 34) leggiamo due epigrammi dettati per l'arcangelo S. Michele da due scholastici, Nilo ed Agatia, ed è questo Agatia che scrisse anche (ib. n. 36) per un S. Michele di Efeso rappresentato in atto di dare il balteo ad un Teodoro, uomo illustre e consolare, e per una statua del medesimo santo Arcangelo che veneravasi in Costantinopoli, ἐν τῷ Σωσθενίῳ.

(Circa l'anno 535.)

COSMA INDICOPLEUSTE.

Cosma Alessandrino soprannominato *indicopleustes* fu negoziante e poi monaco. Aveva molto appreso nelle scuole; e poichè era zelantissimo per la fede cristiana, fra le altre opere una ne intraprese, circa il 522, la quale a noi è pervenuta e fu messa in luce dal Monfaucon (*Coll. Graec. Patr.* tom. 2). In essa il dotto monaco si studia di confutare la opinione di coloro che seguendo, dic'egli, i greci filosofi, fanno la terra di sferica forma e la dicono abitata per tutto. La terra secondo Cosma è rettangolare e il cielo le si appoggia sopra essendo esso di figura semisferica. Egli pretende che Iddio ne mostrasse il tipo a Mosè ordinandogli di fare in simil modo il santuario della legge, il quale dovesse essere il simbolo della futura rigenerazione e della promessa resurrezione e felicità eterna nei cieli. Lasciate da parte le strane opinioni di Cosma intorno alla forma della terra e al corso del sole, noi profitteremo dei soggetti da lui dipinti. L'opera intera contiene dodici libri che furono gradatamente divulgati, accresciuti e rifatti. Il codice Vaticano deriva da quella edizione che già si componeva di undici libri, ed è l'esemplare più antico e incomparabilmente più nobile di quanti si conoscono di quest'opera singolare. Le imagini quivi dipinte sono di assai buona maniera, e non vi è

dubbio che molte di esse ritraggano quelle che l'autore introdusse nei suoi libri. Il Monfaucon stima che questo codice sia dell'ottavo o nono secolo; ma può ben essere, come pensò l'Alemanni, del settimo, perchè gli accenti che vi si vedono sono in gran parte aggiunti da mano posteriore.

Cosma ha grandissima importanza per la storia dell'arte alessandrina e pel grado di sviluppo a cui era giunta a metà del secolo sesto.

I soggetti che ci restano sono stati descritti da me nel volume terzo, qui ne richiamerò soltanto alcuni che hanno una ragione particolare di essere indicati per la storia dell'arte.

Il Salvatore (pag. 36, 40) ha capelli discriminati e lisci che si riuniscono alla cervice lasciando gli orecchi scoperti; ha nimbo crocigero e porta un libro nella sinistra.

I venti sono figurati (pag. 37) come quattro busti giovanili che soffiano in corna di bue.

L'arca del testamento è come un armario con coperchio semisferico e sta in mezzo a due Cherubi. Questi sono muniti di sei ali, due delle quali vanno in alto, due in basso; due sono laterali e libere, mentre le predette quattro si toccano alle estremità. Di mezzo alle ali spiccano quattro teste; l'umana è fra quelle del bue e del leone e vi si vede sormontata dall'aquila che è intera e sta di fronte e ad ali aperte. Zaccaria ed Abia pongono l'arca in mezzo vestiti di tunica; cingono il senale e portano in capo la cidari tondeggiante in cima e a più facce, come si vede in alcuni antichi monumenti sulla testa dei magi.

È nuova la scena dipinta a pagina 107. Mosè sta sul monte Sinai prosteso e orante colle mani velate: la nuvola che l'involge è rappresentata come una gran zona di color verde che cinge intorno il luogo ove Mosè sta pregando. Non vi ha dubbio che questa ne sia la spiegazione, perchè l'istoriografo ce l'ha determinata apponendo alla zona predetta il nome di ΝΕΦΕΛΗ.

Mosè è figurato sempre imberbe, come pel contrario Aronne è barbato: ambedue sono decorati del nimbo, ma Aronne ha di più, intorno al capo, un diadema verde sul quale sollevasi un berretto di forma quasi conica. Egli reca nella destra un turibolo pendente da tre catenelle chiuse in un anello, come si vede figurato sopra un sarcofago di S. Marco in Venezia. La tunica di lui è verde; il senale è verde azzurro, la clamide rossa, ma a pagina 52 veste una clamide gialla. Quivi le dodici tribù sono rappresentate da gente armata di scudo rotondo, lancia ed elmo, che veste corazza di metallo, tunica rossa e brache di color verde. I Leviti sono in tunica e in pallii di colori diversi.

Abele è figurato in abito di pastore (pag. 55), cioè in tunica di pelle alla esomide e con bastone ricurvo: la sua mandra si compone di pecore e di capre.

Presso Enoch è figurata la morte in sembianza di giovane nudo, livido e sedente coi piedi sovrapposti (pag. 56): egli è nell'atto di voltare le spalle ad Enoch, ΘΑΝΑΤΟϹ ΑΥΤΟΝ ΑΠΟϹΤΡЄΦΟΜЄΝΟϹ.

L'arca noetica, a pagina 56, ha forma di piramide tronca e vi si vedono marcati tre piani, e nel terzo v'è un finestrino. Allato ad essa è Noè in tunica verde e pallio rosso fra due colombe, una delle quali ha nel becco un ramoscello con tre foglie, l'altra è la prima da Noè mandata fuori dell'arca. La predetta piramidal forma dell'arca di Noè è ricordata dall'abate Tioffrido di Eptarnac, il quale nei primi anni del secolo XII scriveva paragonando le confessioni dei santi, che chiama ciborii e reggie piramidi, all'arca noetica più stretta e angusta in alto (*De Sanct. corporibus*, lib. 2, cap. 1): *Post habitationem cum habitantibus Cedar operosissima ex auro et argento ac lapidibus pretiosissimis ciboria et regias habent pyramides, quae*

quadam similitudine Arcae Noe a latitudine excrescentes angustantur in altitudine.

Notabile si mostra il reale ammanto di Melchisedecco: corona sulla testa di color paonazzo ornata da doppia fila di perle con una grossa pietra incastrata nel mezzo; alla tunica è aggiunto un passamano d'oro e una pezzuola similmente d'oro: la clamide ha pur essa la sua pezzuola tessuta di fili d'oro: essa è di color paonazzo o sia di porpora. La tunica ha il solito ornato della striscia che è d'oro sulle calze che sono rosse, e alla fibula della clamide sono attaccate ciocche e fila di perle. Egli è in poca barba e, perchè sacerdote, vedesi espresso in atto di orare. L'abito adunque è quale usavasi dagli imperatori di Costantinopoli dai tempi di Giustiniano, il quale sembra avere introdotto la cilindrica forma del diadema gemmato.

Il sacrifizio di Abramo dipinto a pagina 59 ha qualche singolarità In esso distinguonsi due scene: a sinistra i servi di Abramo menano l'asina, Isacco sale portando un fascio di legna sulle spalle, e la pecora è legata per le corna con un cordone di color rosso che va poi ad annodarsi al tronco di un albero. A destra vedonsi Abramo sul monte che ha posto il pugnale alla gola del figlio che si sta genuflesso e colle mani avvinte dinanzi, un braciere acceso della forma di turibolo (*θυσιαστήριον*), o sia di vaso senza manichi col suo piede e la sua base. V'è la mano che parla sporgendo dalle nuvole, ma inoltre due raggi di color verde chiaro, si spiccano da quelle nuvole. Mal si apporrebbe chi giudicasse incompiuta la scena a sinistra perchè vi manca Abramo: l'artista l'ha omesso intendendo che era facile il supplirlo dalla scena seguente. Altrove invece il personaggio medesimo è rappresentato due volte in attitudine diversa, qual è Saulo che ascolta la voce celeste mentre ivi medesimo si vede caduto al suolo. Così nel rotolo palatino Gedeone vede l'Angelo e ivi medesimo, prostrato al suolo, lo adora.

Cosma è il primo che abbia rappresentato, a pagina 60 versa, Giacobbe insieme col suo figlio Giuda, al quale fece egli la profezia riguardante il Salvatore che doveva uscire dalla sua stirpe. Giacobbe è imberbe al pari del suo figliolo.

La vocazione di Mosè espressa nei primi secoli colla sola figura di lui e della mano che dall'alto gli parla, ha pur qualche scultura che, per mezzo di simboliche figure, ne determina il profetico senso. La pittura di Cosma è storica e comprende due scene: nella prima Mosè veste tunica pastorale, *coloba,* o sia priva di maniche: e stando in mezzo al suo gregge volge gli occhi alla mano che gli parla dalle nuvole: nella seconda avendo egli deposto l'abito di pastore, appare vestito di tunica e pallio, e levatisi gli stivaletti è nell'atto di prendere un volume che la mano celeste gli porge dall'alto. È quindi espressa in primo luogo la chiamata, in secondo la missione a lui affidata di liberare il popolo dalla schiavitù; la qual missione è simboleggiata dal volume, insegna di giurisdizione sul popolo ebraico. Ivi presso è figurato il monte in fiamme e, davanti a Mosè, un braciere ardente della forma stessa che abbiamo veduta nel sacrifizio di Abramo col nome ΘΥCΙΑCΤΗΡΙΟΝ. Questo braciere qui si appella Η ΒΑΤΟC, cioè *il rovo,* sottinteso, *ardente.* Donde risulta che il braciere è adoperato in ambedue i luoghi per simbolo di sacra fiamma, quella cioè nella quale Iddio risiede e parla a Mosè. Non ometterò di notare che nei sarcofagi e nelle pitture cimiteriali, la consegna del volume si è finora creduta equivalente alla consegna del libro o piuttosto delle tavole; ma Cosma ha ben voluto qui rappresentare la missione affidata a Mosè di liberare il popolo ebreo e gli fa porgere da Dio il volume. Così parimente è espressa questa missione nel sarcofago di Aix, dove si vede nell'atto di parlare a Faraone e di dire che è mandato da Dio; il che esprime levando la destra verso il cielo dov'è la mano di Dio che porge il volume. Mosè, dice Cosma (pag. 221), è venerato come ombra e figura del vero nostro pastore Cristo: *ὁ σκιαις του ἀληθινου ἡμων Χριστου τετιμημένος* (id. pag. 222)

Davidde siede in trono in abito reale avendo per insegna la lira: presso di lui sta in piedi il piccolo Salomone, e sono ambedue, come principi, fregiati di nimbo. Egli sta in mezzo ai sei cori da lui instituiti, ciascuno dei quali è rappresentato da sette giovanetti seduti in cerchio. Due donzelle in corta tunica di color verde azzurro, stanno dinanzi al trono in atto di danzare tenendo colle mani un velo gonfio e disteso in arco sul capo: l'epigrafe che le accompagna, ΟΡΧΗϹΙϹ, dimostra che ambedue rappresentano la personificazione della danza. Quivi anche vedesi in alto del quadro Samuele in busto entro un clipeo: è involto in pallio bianco e veste una tunica verde: porta lunghi i capelli e discriminati, ricca la barba e aguzza.

Seguono di poi nel codice a vedersi rappresentati i profeti, fra i quali Elia, Giona, Isaia, Ezechiele, Daniele sono espressi con proprie istorie; degli altri si dà la figura e per insegna un libro o alcun altro simbolo caratteristico, qual è la falce a Zacharia, il tempio ad Aggeo che profetizzò ai tempi di Zorobabele.

Elia (pag. 66 versa) si vede già montato sulla biga che egli guida salendo in alto, ove appare dalle nuvole e di mezzo alla luce la mano parlante: questa luce è significata per mezzo di un raggio verde chiaro che si spicca verso il Profeta il quale sta per gittare ad Eliseo la melote, o pelle di pecora, di cui servivasi come di sopravveste e mentre gli sta da presso il corvo col pane, il fiume Giordano sdraiato e involto a mezzo in un verde drappo, colla sinistra appoggiandosi ad un'urna rovescia, eleva sul capo la destra guardando con istupore quel ratto prodigioso.

Indi alla pagina 69 sono espresse tre scene del profeta Giona. Egli è gittato da due marinai in bocca al pistrice, ivi presso è restituito dal mostro sano e salvo sul lido, e quivi dorme sotto la pianta della cucuzza appoggiato alla mano sinistra e colla destra distesa sull'anca. Il profeta è nudo e i marinai ancora sono interamente nudi.

A pag. 72 Cosma pone Isaia a capo dei quattro Profeti maggiori e scrive: *προφέρομεν τοίνυν τὸν μεγαλοφωνότατον Ἠσαΐαν πρῶτον*, onde appare che questo testo deve essersi da lui anteposto.

Di non lieve momento per l'arte è la pittura che esprime la visione di Isaia (cap. VI). Perocchè ci si conferma dalla tradizione della chiesa alessandrina, che il Signore, sedente in trono, mostrossi ad Isaia nel futuro sembiante umano e gli rivelò la sua divinità e il mistero delle tre divine Persone, e ingiunse che ne promulgasse l'incarnazione in una Vergine: lo che egli fece avendo già purificate le sue labbra col fuoco celeste. Sopra il trono adunque siede Gesù Cristo, IC XC, nella forma già descritta di sopra: poca barba e capelli rossicci discriminati e lisci, i quali ravviati all'occipite lasciano le orecchie scoperte. La tunica è di color verde carico listata di giallo, il pallio è color di porpora: ha un libro a cui appoggia la sinistra e siede sopra piumaccio rosso stendendo la destra parlante col pollice unito all'anulare. Due Serafini assistono al trono; hanno volto giovanile e sei grandi ale, due elevate e congiunte sulla testa, due abbassate che velano il corpo fino ai piedi, e con le altre due sono sospesi a volo; ma dal lor corpo e dinanzi alle sei grandi ale, ne spuntano quattro altre minori da quattro lati opposti, formando così la figura di una croce equilatera. Indi ci si apre l'intelligenza di un passo oltremodo difficile che si legge negli Atti apocrifi. Alle sfingi rappresentate sulle pareti del tempio dei Gebusei che si dicono simili ai Cherubini e ai Serafini del cielo, si dà poi la forma di croce: *Σφίγγες· ταῦτα γὰρ ὅμοιά εἰσι τοῦ Χερουβὶμ καὶ τοῦ Σεραφὶμ τῶν ἐν οὐρανῷ.. θεωρήσατε τὸν τύπον τοῦ σταυροῦ ταῦτα γὰρ ὅμοιά εἰσι.* Erano dunque queste sfingi figurate in modo da rappresentare allo sguardo il tipo di croce, come i Cherubini dipintici da Cosma.

A destra Isaia in capelli discriminati, tunica verde e pallio rosso vedesi ginocchione nell'atto di esser purificato dal carbone ardente che l'Angelo gli appressa alle labbra. Quest'Angelo che in

Isaia (VI, 6, cf. Cosma, p. 233) è detto esser uno dei Serafini, vedesi figurato a guisa di Angelo: tunica verde azzurra, pallio di color giallo, colla testa cinta di diadema e ornata del solito nimbo, vola recando nella sinistra il bastone e nella destra il carbone acceso tolto dall'ara colla tanaglia.

Debbo richiamare a questo luogo l'insigne composizione riguardante il sole che retrocesse ai tempi di Ezechia, la quale trovasi in Cosma a pag. 114 ed è spiegata in quel libro che è l'ottavo dell'opera, scritto a richiesta di un suo amico nominato Pietro, il quale desiderò avere da lui un commentario sul cantico di Ezechia. La pittura rappresenta il re Ezechia già sano presso il suo letto, ed Isaia che gli parla mentre arrivano i messi del re di Babilonia, coi doni, a congratularsi della ottenuta salute. Merodach, secondo Cosma, osservato il prodigio del sole che tornò addietro e cercandone il motivo, seppe della malattia del re di Giuda e della guarigione. Nel basso del quadro Merodach, insieme coi grandi del regno, stupiscono a vedere il sole retrocesso. A sinistra è figurata la casa di Ezechia che fu prima di Acaz, i cui dieci gradini cambiarono di ombra, secondo i Settanta, la versione siriaca e Giuseppe (*Antiquit.* X, II, 1), non quei dell'orologio solare, come traducono Simmaco e S. Girolamo l'ebraica voce המעלות. Il letto di Ezechia è simile al letto di Faraone dipinto nel codice greco della Genesi di Vienna; la casa del re è figurata a modo di ciborio con velo sospeso: il sole è in sembiante umano come in altre pitture di questo codice e coronato di raggi. Ezechia ha corona cilindrica ornata di perle e del trifoglio; il re Merodach cinge il semplice diadema.

Abbiamo dipoi in altra pittura, a pagina 74, la visione del profeta Ezechielle, nella quale l'imagine del misterioso animale che dovrebbe avere quattro teste, quattro ali (v. 6), due mani e due piedi (v. 7), e la rota a quattro facce (v. 15) ripetuta come il misterioso animale quattro volte (v. 16), non è invece altrimenti rappresentata che come i Serafini nelle pitture d'Isaia; se non che vi si vedono a ciascuno aggiunte le mani, e sotto i piedi umani una rota. Ezechiele dice (v. 26) di aver veduto sul firmamento un trono di zaffiro, e sopra di esso un personaggio simile all'uomo: *super similitudinem throni similitudo quasi aspectus hominis desuper.* Il quale simulacro di uomo era dal mezzo in su quasi di elettro e di fuoco, e dal mezzo in giù quasi di fuoco, e intorno all'uomo sedente in trono appariva un'iride qual suole mostrarsi nei giorni piovosi. La pittura del codice non rappresenta ma descrive con le parole fuoco, zaffiro, elettro, arcobaleno, queste apparenze di colori. Indi Gesù Cristo sedente in trono dentro un cerchio a varie zone di colore diverso, prima color di rosa, poi rosso, poi verde, poi turchino. Nella greca lingua l'arcobaleno si appella comunemente *ἶρις* e *τόξον*, come ne avverte S. Basilio (*Epist. ad S. Gregor. fr.* pag. 299): *Τόξον, ὅπερ ὁ κοινὸς λόγος ἶριν εἴωθεν ἐπονομάζειν.* Ezechiele è ginocchione, alla cui destra una mano sporgente dal cerchio e vestita di manto di porpora non porge una pergamena siccome vorrebbe il testo e l'epigrafe, ΛΑΒΕ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΙΔΑ ΤΑΥΤΗΝ, ma un carbone acceso preso coll'ordigno descritto di sopra.

Ci sarebbe stato utilissimo l'avere una pittura che tutta esprimesse la visione di Daniele, nella quale si legge che Iddio si mostrò al profeta sedente in trono (VII, 9): *Aspiciebam donec throni positi sunt et antiquus dierum sedit*, e il Figliuolo dell'uomo che viene sulle nuvole dinanzi a Dio, il quale gli dà ogni potere e il regno sopra tutta la terra e tutte le tribù e i popoli dell'universo (v. 13): *Aspiciebam et ecce cum nubibus caeli quasi filius hominis veniebat et usque ad antiquum dierum pervenit et in conspectu eius obtulerunt eum* (v. 14), *et dedit ei potestatem et honorem et regnum, et omnes populi, tribus et linguae ipsi servient.* Ma Cosma (pag. 75) non ha espresso di tutta la visione se non la seconda parte ponendola a sinistra di Daniele fra i due leoni. Ivi il predetto Figliuolo dell'uomo viene sulle nuvole: egli è cinto di nimbo, veste tunica verde e pallio rosso ed ha la sinistra velata nell'atto che stende la destra. Cosma di fatti

cita la sola parte che vediamo dipinta, dimostrando che in essa è predetta la venuta di Cristo e il regno di lui. Sui quattro animali che simboleggiavano i quattro regni successivi, seggono quattro uomini i cui abiti rappresentano in qualche modo le quattro nazioni dominanti, senza che per altro siano espresse le differenze caratteristiche delle fiere cavalcate da loro, la lionessa alata tramutatasi in uomo, l'orso a tre ordini di denti, il pardo a quattro ale e a quattro teste, e la bestia a dieci corna ridotte poi a sette all'apparire di un cornicello occhiuto e fornito di bocca superba. L'uomo cavalcante la prima bestia è imberbe; ha pileo verde di conica forma, tunica di simil colore, brache e clamide rossa: questi simboleggia il regno dei Babilonesi. Colui che cavalca la seconda bestia ha simile pileo ma di color rosso, è imberbe, veste tunica rosata, brache rosse e clamide gialla; e questi raffigura il regno dei Medi. Il terzo è barbato, ha parimente pileo conico rosso, tunica verde, brache rosse, clamide verde azzurro, e simboleggia il regno dei Persiani. Il quarto uomo che rappresenta il regno dei Macedoni veste gli abiti imperiali dell'epoca di Cosma. Egli è imberbe, ha in capo corona cilindrica rossa ornata di perle, tunica di color verde azzurro, brache rosse, clamide di porpora fregiata della pezzuola d'oro: la bestia ancor essa è coronata. Il profeta è imberbe, ha in capo la solita insegna della cidari, cioè una copertura di testa di conica forma e di color verde: egli è cinto del nimbo e veste l'abito persiano fregiato di oro. I due leoni giacciono volti in contrario e respicienti. Daniele e i tre giovani babilonesi si figurano imberbi, dice Cosma (pag. 307), perchè la Scrittura gli appella *νεανίσκοι*, e la tradizione e l'uso così ce li rappresenta: *ἡ παράδοσις καὶ ἡ συνήθεια κατὰ τὴν προφητείαν ἀγνείους καὶ λείους ἐν ταῖς εἰκόσιν ἀναγράφουσιν*. La regione celeste in color turchino, è indicata per mezzo di una porzione di zona a cerchio, e le nuvole sono di verde chiaro misto a tinta rossiccia.

Qui hanno termine le pitture dei tre Profeti maggiori e seguono di poi alcune insigni rappresentanze del nuovo patto, dappoichè i Profeti minori, se ne eccettui i già notati di sopra, non hanno alcun particolare distintivo.

Preziosa mi pare la pittura che è a pagina 76 per le imagini sì caratteristiche che si vedono in essa, e viepiù per le epigrafi che indicano i personaggi e ne spiegano i particolari atteggiamenti. Essa ci offre in alto i busti di Anna e di Simeone entro due clipei: gl'interi personaggi stanno nel basso disposti in questo modo cominciando da sinistra: la SS. Vergine, Gesù, S. Giovanni Battista, Zaccaria, Elisabetta.

Anna è di prospetto e colle mani innanzi al petto aperte da orante: ella è cinta di nimbo e porta il capo ammantato col pallio. L'epigrafe dice che Ella confessa il Signore Dio rendendo testimonianza del Messia. Simeone ha i capelli discriminati e molta barba, veste tunica e pallio e addita il bel cantico, ΝΥΝ ΑΠΟΛΥΕΙϹ, che gli è scritto d'appresso.

Le imagini del piano inferiore si possono considerare come divise in due gruppi; l'uno a sinistra che è principale e l'altro a destra che è accessorio. Principale è il gruppo ov'è nel mezzo Gesù; alla sua destra la Vergine Madre, alla sinistra Giovanni il Battista, accessorio è quello nel quale l'istoriografo ha rappresentato prima il padre poi la madre del Battista. Accanto a ciascun personaggio si legge un tratto del Vangelo che ne dichiara la dignità. Gesù è il predetto dalla legge e dai Profeti; Maria è la Vergine che tutte le generazioni avvenire proclameranno beata; Giovanni è colui al quale fu rivelato l'Agnello divino. Zaccaria manifesta la divinità di Cristo predicendo che il fanciullo testè nato sarà chiamato profeta dell'Altissimo. Elisabetta riconosce in Maria la Madre del suo Signore. Gesù parla, la Madre prega, Giovanni porta una croce in asta; veste tunica lunga di lionato e si avvolge in pallio violaceo: ha la destra atteggiata a parlare; Zaccaria veste da sacerdote, cidari in capo, tunica a lunghe maniche,

tunica corta, coloba, o sia a maniche mozze, larga fascia d'oro che il cinge e pallio rosso nel quale s'involge: ha nella sinistra la pisside degl'incensi e nella destra il turibolo pendente da tre catenelle. Porta altresì un'arnese d'oro simile ad una teca rettangola che ha introdotto nella fascia di sotto alla fibula, e questa potrebbe essere il *φυλακτήριον*.

Seguono di poi i quattro Evangelisti, tra i quali Luca è imberbe ed ha i capelli corti, Giovanni e Matteo hanno capelli e barba da vecchi: tutti e quattro sono in tunica listata delle solite doghe e in pallio esomide; delle quali vesti varia soltanto il colore.

Dopo i quattro Evangelisti vedesi Pietro in capelli e barba bianca, in tunica verde azzurra e pallio rosso portando un volume e tre chiavi inserte e pendenti da un regoletto tenuto da lui pel manico ad arco. Una simile insegna appare in quel musaico che era sopra la tomba di Ottone II nell'atrio della vecchia vaticana Basilica, e vi si vede anche S. Paolo colla insegna della spada, e in mezzo ad essi il Redentore.

Nella pittura del martirio di S. Stefano non è stato espresso il concetto che si legge nel testo; Cristo che doveva sedere alla destra di Dio si è fatto vedere in piedi, dice Cosma, come preside del certame, perchè accade che quando l'atleta versa in gravi pericoli, il preside del combattimento si levi in piedi per fargli coraggio: *πάσης γὰρ θείας γραφῆς καθήμενον λεγούσης, οὗτος ἑστῶτα εἶδεν. ἡ γὰρ σφοδρότης τοῦ ἀγῶνος ἐπὶ τὴν θέαν τὸν ἀγωνοθέτην ἐξανέστησεν.* Stefano, ginocchione nell'anfiteatro, è lapidato dai giudei serbando le sue vesti il giovane Saulo, al quale son date, per prolessi, fattezze da vecchio: dall'alto dei cieli la mano di Dio porge a Stefano la corona.

L'ultimo soggetto biblico è la scena del giudizio, o piuttosto della resurrezione finale. Siede Gesù in alto circondato dalla sua gloria del colore delle nuvole, cioè turchino e verde separatamente e senza degradazioni; egli appoggia la sinistra ad un libro e parla: la sua tunica è violacea listata in oro, il suo manto è di porpora, il piumaccio sul quale siede è rosso. Questa gloria, nella quale appare il Redentore, sta nel mezzo di un abside il cui fondo è dipinto a rombi; l'inferior parte dell'abside è divisa in tre piani: nel superiore sono figurati otto Angeli alati con bianco diadema, tunica verde azzurro, pallio giallo alla esomide; non hanno sandali ai piedi. ἌΓΓΕΛΟΙ ἘΠΟΥΡΆΝΙΟΙ li appella l'epigrafe scritta accanto. Nel piano sottoposto vedonsi tredici uomini imberbi con capigliatura lionata, tuniche azzurre, pallii di colori diversi, rossi, gialli, verdi, parte alla esomide, parte no: questi sono gli uomini sulla terra, ΑΝΟΙ ἘΠΙΓΙΟΙ (corr. *ἐπιγεῖοι*). Il piano inferiore ha persone simili del tutto agli uomini del piano sovrapposto; ma queste escono dalle tombe risuscitando da morte: ΝΈΚΡΟΙ ἈΝΙΣΤΆΜΕΝΟΙ ΧΑΤΑΧΘΌΝΙΟΙ. Di qua risulta qual fosse l'opinione di Cosma intorno al luogo di S. Paolo, ove scrive che primi ad essere trasportati alla gloria saranno i morti, dopo di loro quei che, intimato il giudizio, erano vivi.

Il soggetto figurato nella pittura a pagina 83 è un composto di scene riguardanti la conversione di Saulo, il quale è sempre rappresentato semicalvo, a barba aguzza, in tunica e pallio, e cinto dal nimbo come nella pittura precedente. Il viaggio da lui intrapreso da Gerusalemme a Damasco è significato dalle due città; ma due raggi di luce si spiccano dall'alto e vanno a ferire l'orecchio di Saulo che, sbigottito, voltasi a mirare chi gli parla, mentre le persone del seguito sono attonite udendo la voce e non vedendo colui che parla. Ivi presso Saulo è caduto in ginocchio, e stando prosteso colle mani velate e gli occhi chiusi, dimanda: chi sei, o Signore? e ode dall'alto: sono Gesù che tu perseguiti. Al lato destro del quadro Anania parla con Saulo. Nel mezzo di queste due scene si è rappresentato Paolo Apostolo che, vestito di pallio esomide, porta un volume nella destra, quasi come chi domini tutta la composizione che gli appartiene.

(Anno 553-566.)

S. AGNELLO DI RAVENNA

S. Agnello aggiunse due oratorii, *monasteria,* ai fianchi della basilica Petriana di Classe e al suo nobile battistero e, dedicatili ai SS. Apostoli Matteo e Giacomo, volle che le loro pareti fossero decorate di bei musaici: *ipse tessellis ornari iussit.* Nella nicchia dell'abside dell'oratorio di S. Matteo, i divoti scrissero di averla abbellita a loro spesa. L'epigrafe ci si è conservata dall'ab. Agnello (*in Vita,* cap. 3) e dice così: SALVO DOMINO PAPA AGNELLO DE DONIS DEI ET SERVORVM EIVS QVAE OBTVLERVNT AD HONOREM ET ORNATVM SS. APOSTOLORVM. HAEC ABSIDA MVSIVO EXORNATA EST.

Dobbiamo a questo santo Vescovo anche una scultura di che lo storico Andrea non fa menzione. È questa una torre, com'egli la chiama nella epigrafe che vi fece scolpire, o sia un pulpito in forma di torre dove si legge: + SERVVS XPI AGNELLVS EPISC · HVNC PYRGVM FECIT. Ei la divise tutta in riquadri ponendo in ciascuno di essi animali simbolici. Sono sei gli ordini di questi riquadri, e altrettanti in ciascuno gli scompartimenti, nei quali vedonsi sopra tutti e in primo luogo gli agnelli, in secondo luogo i pavoni, nel terzo i cervi, nel quarto i colombi, nel quinto le anitre, nel sesto i pesci (vedi la Tav. 410, 1).

Lo storico Andrea descrive una croce di argento posta da S. Agnello sulla cattedra episcopale della Basilica ursiana. Era grande e vi si vedeva l'imagine del Santo colle mani elevate da orante (*Vita,* cap. 3): *Fecit beatissimus Agnellus crucem magnam de argento in ursiana ecclesia, super sedem post tergum pontificis, in qua sua effigies manibus expansis orat.* Oggi si mostra in Ravenna una croce d'argento che dicono essere quella qui indicata dallo storico; ma è un monumento d'epoca assai tarda, e l'imagine che vi si vede in attitudine di orante è della SS. Vergine, non quella di S. Agnello (vedi la Tav. 431, C). È da notarsi pertanto l'uso di piantare una croce sulla spalliera del trono episcopale, di che abbiamo un bell'esempio in quel lampadaro di Orleansville che rappresenta una Basilica cristiana (vedi la Tav. 469, 3, 4, pag. 106).

(Circa il 570.)

S. GREGORIO DI TOURS.

Nelle Gallie, per referto di S. Gregorio di Tours, (*De gloria Martyr.* c. 22) erano affisse alle pareti delle case e delle chiese le imagini di Cristo dipinte in tavola a fine di richiamare alla mente i benefizii di lui e di ridestare la fede: *Eius imaginem ad commemorationem virtutis in tabulis visibilibus pictam per ecclesias ac domos affigunt.*

Da un altro luogo del medesimo scrittore (*De gloria confess.* lib. V, cap. 6) si apprende, che le imagini degli Apostoli e di altri Santi solevano avere soprascritti i loro nomi. Narra egli di un giovane che ignorando le lettere, pure copiava in un suo codice quelle iscrizioni: *Videns in oratorium litteras super iconicas apostolorum reliquorumque sanctorum esse conscriptas exemplavit eas in codice.* Indi ci fa sapere come un Giudeo, vedutane più volte una sulla parete di una chiesa, vi andò di notte ad oltraggiarla e guastarla col ferro: *Cum Iudaeus quidam huiuscemodi imaginem in tabula pictam ac parieti affixam in ecclesia saepe vidisset, nocte veniens... telo ipsam imaginem verberat.* Il Santo non dice quale imagine fosse, ed è però un errore del Trombelli che la dice di un Crocifisso (*De cultu Sanctor.* diss. IX, cap. 35): *Iesu Christi cruci affixi.* Ben altrove S. Gregorio parla del Crocifisso, cioè in quel testo celebratissimo dal quale apprendiamo che in Narbona, nella chiesa di S. Genesio martire, v'era dipinto un Cristo in croce del tutto nudo.

Il racconto di S. Gregorio c'insegna ancora che il Vescovo ne fu ammonito da Gesù per mezzo del prete Basileo, e il fece coprire. Ma egli non ne vestì tutta l'imagine ponendogli indosso un colobio, come vediamo aver fatto in questo secolo medesimo i monaci Siri di Mesopotamia, ma gli mise

un semplice panno o perizoma ai fianchi. Ecco le parole di S. Gregorio: *Est et apud Narbonensem urbem in ecclesia seniore, quae B. Genesii m. reliquiis plaudit, pictura, quae d. n. quasi praecinctum linteo indicat crucifixum*... E di poi: *Vade inquit et tege linteo picturam illam, in qua crucifixus appareo*. Poscia segue: *Episcopus protinus iussit desuper velum expandi et sic obtecta nunc pictura suspicitur. Nam etsi parumper detegatur ad contemplandum, mox demisso velo contegitur, ne detecta cernatur*

(Anno 565-578.)

STAUROTECA DI GIUSTINO II.

Si direbbe esser moda dell'epoca tarda di dare al Salvatore fattezze tendenti a quelle proprie di un'età senile; ma la stauroteca di Giustino che, a parer mio, è il secondo di questo nome, ne convince che se ne possono avere esempii sicuri nel secolo sesto.

Giustino e Sofia sua moglie che avevano mandato una croce a S. Radegonda per l'Abazia di Poitiers, fecero anche dono di una stauroteca alla basilica di S. Pietro in Roma. In questa si sono fatti rappresentare su due scudetti alle due estremità traverse atteggiati da oranti colle braccia elevate, ed hanno posto nelle due estremità verticali l'imagine del Redentore figurandola con barba prolissa e in lunghi e discriminati capelli. Il nimbo di Cristo è crocigero, ma gli attributi nelle due imagini non sono gli stessi; perocchè nella imagine di sopra gli si è dato un libro nella sinistra mentre tiene la destra alzata e aperta; nella imagine inferiore porta una croce nella sinistra e un volume nella destra. Un agnello è figurato nel centro cinto di semplice nimbo che porta la croce.

(Anno 561-578.)

S. ANASTASIO SINAITA.

S. Anastasio Sinaita scrisse un trattato contro le eresie intitolato ὁδηγός, cioè guida della via. Ivi nel capitolo dove combatte l'eresia dei Teopaschiti, delineò di sua mano un Crocifisso accompagnandone la pittura con singolari epigrafi, e scongiura i trascrittori che non vogliano rappresentarlo altrimenti che come egli lo ha dipinto. Quel disegno originale non è più, ma se ne hanno copie nei codici dai quali il P. Gretsero trasse quella che diede in luce nel 1601. Però il Lambecio (lib. III, ed. KOLLER) nei commentarii della Biblioteca Cesarea (pag. 408) attesta, che due imagini ne furono inserite dal tipografo, *pro lubitu*, e che quelle assai si discostano dalla vera e genuina. La dà egli adunque di nuovo incisa dal codice di quella Biblioteca, e sembra essere convinto che sia al tutto simile all'originale di Anastasio. Ma essa a'miei occhi appare copiata da un Crocifisso del secolo nono simile a quello di Lotario (840-855) ora custodito ad Aix la Chapelle. Questa imagine, in ambedue le pitture, è cinta ai fianchi da un panno che scende fino alle ginocchia: non ha la corona di spine ma il semplice nimbo; poggia i piedi sopra uno sgabelletto, il sangue gronda dalle ferite delle cinque piaghe; ed egli ha chinato il capo come morto. La croce porta affissa sulla parte prominente una tavoletta traversa per l'epigrafe. Al piè della croce si attortiglia il serpente, come nel citato Crocifisso di Lotario. L'epigrafe predetta di Anastasio che è scritta fuori del cerchio che chiude il Crocifisso e ai quattro cantoni di esso, è questa: ΘC ΛΌΓΟC ΚΑΪ CΩΜΑ ΚΑΪ ΨΥΧΗ ΛΟΓΙΚΗ ΝΟΕΡΆ, e nell'interno, ai lati del Crocifisso, IC XC ΘC ΛΌΓΟC CΩΜΑ ΨΥΧΗ. E parmi qui bene a proposito richiamare un passo che si legge nel trattato *De visitatione infirmorum* (cap. 2, 3), ove appare ciò che abbiamo anche raccolto dagli epigrammi dell'Antologia, che il Crocifisso dipingevasi oramai per tutto. Bisogna però avvertire coll'autore anonimo, che gli antichi hanno più volte chiamato il Crocifisso col nome di *crux*. Eccone le parole: *Habent christianorum arcana illius dominicae crucis quasi quoddam venerabile monimentum, quod de crucis ipsius imaginatione crucem cognominant, quod et nos omni veneratione dignissimum fatemur et ad recordationem crucifixi nostri veneramur. Adiicitur enim super crucem quaedam hominis*

inibi patientis imago, per quod salutifera I. Christi nobis veneratur passio. Hanc complectere humiliter, venerare suppliciter, tamen haec ad memoriam tibi reduces.

Nec Deus est nec homo, praesens quam cerno figura,
Sed Deus est et homo quem signat sacra figura.

(Circa l'anno 565.)

VENANZIO FORTUNATO.

Venanzio Fortunato, viaggiatore poeta, molto si compiace di descrivere le pitture vedute in Tours, in Padova e in Ravenna. Nato nel 530, era già nelle Gallie l'anno 565 allorchè S. Gregorio fabbricava in quella città e abbelliva di pitture la chiesa consecrata ad onore di S. Martino: e queste pitture pare a me che egli abbia descritte nel libro IX dei Poemi, dove avendo attestato al numero 2 che S. Gregorio di Tours aveva allora rifatta di nuovo la chiesa dedicata a S. Martino: *Reddidit iste novus quo fuit ille vetus,* segue narrando gli argomenti dei quadri che ornavano la nuova chiesa, e sono questi.

IV. *Ubi Martinus pauperem parte chlamydis vestivit.*
V. *Ubi leprosum osculo purgavit.*
VI. *Ubi catechumenum a morte suscitavit.*
VII. *Ubi pinum succidere fecit.*
VIII. *Ubi puerum a serpente percussum curavit.*
IX. *Ubi falsae religionis solvit errorem.*
X. *Ubi viperam a littore retroire coegit.*
XI. *Ubi epistola S. Martini a febre curantur multi.*

Finalmente, nel poema XII, conchiude facendo plauso e dando le meritate lodi alle pitture fatte dal Turonense.

Fundamenta igitur reparans haec prisca sacerdos
Extulit egregius quam nituere prius.
Nunc placet aula decens patulis oculata fenestris,
Quo nostris tenebris clauditur arce dies.
Lucidius fabricam picturae pompa perornat
Ductaque quae fucis vivere membra putes.

Altrove, nel libro III, dei Poemi V, scrivendo delle reliquie dei SS. Pietro e Paolo che serbavansi *in namnetica ecclesia,* afferma che la cupola di quella chiesa era mirabilmente decorata di pitture.

Illic expositos fucis animantibus artus
Vivere picturas arte reflante putes.

L'uso delle sculture a giorno nel legno, aveva in talune chiese preso il posto delle pitture: vi si lavoravano in legno le fiere, come nella basilica di S. Bibiano vescovo, cominciata da Eusebio e terminata dal vescovo Leonzio (lib. I, *Poema* XII).

Ingenio perfecta novo tabulata coruscant
Artificemque putes hic animasse feras.

E quando lo stesso vescovo Leonzio rifece la basilica di S. Eutropite, noi impariamo da Fortunato che le volte e le pareti tutte coperse con tal genere di lavoro, detto dagli antichi *opus interrasile.* Ecco le parole del poema XIII.

Hic sculptae camerae decus interrasile pendet
Quos pictura solet ligna dedere iocos.
Sumsit imagineas paries simulando figuras
Quae neque tecta prius haec modo picta nitent.

S. Gregorio di Tours donò all'oratorio della Santa Croce in Tours un pallio di bianca seta che portava intessute croci di nuova porpora (Fortunato, *Poem.* lib. II, IV).

Denique sancta cruci haec templa Gregorius offert
Dum pallas coperit signo gerendo crucis.
Serica qua niveis sunt agnava (1) *blattea telis*
Et textis crucibus magnificatur opus.

Fortunato mandando il suo poema *De vita S. Martini,* lib. IV, in Padova ingiungendogli che dovesse baciare il sepolcro di S. Giustina, ci fa sapere che sulle pareti di quella chiesa si vedevano dipinte le geste di S. Martino.

Si patavina tibi pateat via, pergis ad urbem
Hic sacra Iustinae rogo lambe sepulcra beatae,
Cuius habet paries Martini gesta figuris.

(1) *Agnava,* o sia *agnafa,* è dal greco *ἄγναφος,* che vuol dire panno o altro che non è *dato ancora a lavare*

Indi gli ricorda che, passando a Ravenna, troverà nella basilica dei SS. Giovanni e Paolo una imagine di S. Martino dipinta sulla parete, e di sotto ad essa una lampada di vetro posta in una nicchietta, il cui olio benedetto il guarì da un mal d'occhi che gli dava gran dolore.

Est in basilicae culmen Pauli atque Ioannis.
Hic paries retinet sancti sub imagine formam
Amplectanda ipso dulci pictura colore.
Sub pedibus iusti paries habet ante fenestram
Lychnus adest, cuius vitrea natat ignis in urna;
Huc ego dum propero valido torquente dolore,
Diffugiente gemens oculorum luce, fenestrae;
Quo procul ut tetigi benedicto lumen olivo
Igneus ille vapor marcenti fronte recessit.

(Anno 578-590.)

PAPA PELAGIO II.

Appena Roma aveva cominciato a godere la pace dopo gli sterminii cagionatile dalle armi dei re Goti Teodaato e Vitige, Papa Pelagio II si occupò di riedificare la basilica di S. Lorenzo (*Lib. pontif. in Pelagio*, cap. 2) distrutta dai barbari (*Lib. pontif. in S. Silverio*, cap. 5), e vi pose il musaico che si è quasi interamente conservato fino ai giorni nostri. Ivi rappresentò Cristo in gloria fra i santi Apostoli Pietro e Paolo e i martiri Lorenzo e Stefano, i corpi dei quali giacevano insieme congiunti in uno stesso sarcofago, e S. Ippolito la cui cripta è prossima alla basilica. Vi si vede in ultimo luogo, a sinistra, Papa Pelagio II che reca il modello della basilica per offrirla al Signore. Bella è la maniera di esprimere la celeste dimora di Cristo facendolo assiso sopra la sfera del mondo.

Nel musaico di S. Lorenzo, il Redentore porta la croce in asta e così S. Pietro come suo vicario: ma S. Lorenzo, arcidiacono della Chiesa Romana, porta il libro e la croce come insegna del suo ufficio.

(Anno 586.)

CODICE SIRIACO DI ZAGBA.

Ora ci chiama in Zagba della Mesopotamia il monastero di S. Giovanni, dove furono fatte le miniature che ornano il canone di Eusebio e di Ammonio, oggi custodite nella Laurenziana di Firenze. La trascrizione cominciata prima del 586 sopra sceltissimi esemplari raunati a tal uopo da due Giovanni, l'uno prete di Larbic e l'altro diacono di Hainata, fu in quell'anno condotta a termine dal calligrafo di nome Rabula. È un monumento pregevolissimo per la storia dell'arte cristiana.

L'artefice volle ornare le pagine del canone nel quale si pongono a riscontro le narrazioni dei quattro evangelisti, notandone coi numeri i luoghi e i versetti. Egli ha divise le serie di numeri con colonne, e aggiungendovi di sopra archi e frontoni o absidi a guisa di frontespizii, ha saputo in varii modi ornare con foglie e fiori e uccelli, lasciando che intorno, sul terreno, pascolino animali. Nel campo della pagina che è in alto vedonsi dipinte le figure solitarie dei patriarchi e dei profeti. Vi sono rappresentati Mosè, Aronne, Giosuè, Samuele, David, Salomone coi sedici Profeti, quattro maggiori e dodici minori.

Nel campo che è a mezzo della pagina, sono rappresentati i fatti del Testamento nuovo: essi cominciano dall'Angelo apparso a Zaccaria e terminano col tribunale di Pilato Oltre a queste imagini, il calligrafo ha delineato i quattro Evangelisti ponendo ciascuna delle quattro figure sotto un'abside, e parimente ha dato luogo in altre due absidi ai due autori del canone, Eusebio ed Ammonio. Al canone fan seguito sei pagine: in una d'esse è rappresentata la crocifissione e la resurrezione dal sepolcro; in altra l'imagine della Vergine col divin Figliuolo, nella terza la elezione di S. Mattia, nella quarta l'ascensione di Gesù Cristo, nella quinta la discesa dello Spirito Santo, nella sesta Gesù che siede in trono in mezzo a quattro personaggi, due dei quali sono imagini di Santi che presentano a Gesù i due Giovanni che hanno fatto trascrivere il libro.

Il carattere generale dei Santi Profeti è uniforme: vestono essi tunica e pallio, recano un

volume nella destra or chiuso ora spiegato, e i più di loro sono anche atteggiati al discorso. Non di meno ve ne ha di quelli che sono determinati dai fatti e dai simboli. Mosè vi è espresso nell'atto di ricevere dall'alto la legge; Aronne porta sul petto il razionale che ha la forma di una corta pellegrina indivisa con larga strisca che scende dinnanzi, e due rotonde pezzuole sul petto: ha in capo un pileo conico e nella destra la verga di mandorlo fiorita. Giosuè è tutto in abito militare e si appoggia ad una lancia: in alto appaiono il sole e la luna in due cerchi raggianti Samuele, il consecrato al Signore, ha chioma lunga ed intonsa e recasi il corno della unzione. Davidde è giovane imberbe ed ha seco il barbito; Salomone siede in trono ed ha nella sinistra una sfera o globo. Giona interamente vestito dorme sotto la pianta di ellera: nel basso appare la città di Ninive munita di torri quadrate e di mura. Giobbe ha in mano il dittico incerato e lo stilo di ferro che egli desidera per iscrivere la sua fede e credenza nella resurrezione. Geremia siede mesto e però incrocia le dita sul ginocchio. Zaccaria stupisce vedendo la falce che vola: Daniele è in abito alla persiana.

Se l'edera, *κίσσος*, figura nella storia di Giona, e la falce, *δρέπανον*, fa la sua apparizione colla imagine di Zaccaria, non valgono però queste due particolarità a farci decidere che sia greco l'artefice; perocchè la versione siriaca essaplare vi ha un ugual diritto. Ma il vocabolo ΛΟΓΙΝΟϹ nella pittura della crocifissione fa piegar la bilancia in favore dei greci, la cui originale composizione deve essersi copiata insieme colle altre rappresentanze; tanto più perchè non si potrebbe spiegare come il calligrafo siro si fosse deciso ad ornar di figure quest'opera soltanto e non le altre che ha insieme raccolte.

Quanto alle imagini del Testamento nuovo, parmi essere pregevolissima in primo luogo l'imagine della Vergine che si reca il Bambino in braccio stando sopra gemmata predella dentro una ornatissima nicchia. Essa è da mettere a confronto colla imagine di S. Maria Maggiore. Gesù è rappresentato sedente in trono appoggiando la sinistra ad un libro e parlando colla destra, come si vede nelle pitture e nei mosaici e nelle sculture di occidente. Gli Angeli hanno capelli ricci e corti, vestono tunica e clamide affibbiata sull'omero destro; sono alati e cinti di nimbo e si recano in mano il bastone come nelle pitture e scolture di occidente. Il gruppo misterioso visto da Ezecchiello essere in atto di sostenere il trono di Dio, fa qui la prima apparizione. Nella Genesi di Vienna il cherubo è in figura umana, qui serve di carro a Cristo che va in cielo avvolto da quella elittica luce che dicesi gloria. L'angelo delle tenebre è in sembiante di putto alato, fosco di pelle e con capelli irti. Il Battista veste tunica come sulla cattedra di S. Massimiano in Ravenna, ma non la pelle che ivi è al pallio sovrapposta. L'abito degli Apostoli e dei Profeti è come sempre la tunica e il pallio. I vescovi in luogo del pallio vestono la penula; Zaccaria in funzione sacerdotale ha il pallio sacro sugli omeri come Melchisedec. Per copertura di testa, eccetto Aronne che ha un pileo conico, gli Apostoli per lo più si coprono di camelaucio; Giacomo, cugino del Salvatore, cinge il diadema reale, i Monaci portano il cappuccio, le donne il velo. Pilato veste l'abito civile come in non pochi sarcofagi. Il sole e la luna sono rappresentati due volte: la prima nella passione come due globi, quello del sole ha sembiante umano, quello della luna porta l'astro crescente. Ma nell'ascensione ambedue hanno volto umano e gittano luce copiosa. La luna ha sul capo il proprio astro crescente, il sole ha dappresso una fiaccola accesa e sul capo le corna, simbolo presso gli orientali dei primi raggi del sole, il quale perciò era dagli arabi appellato *dorcas* (vedi Gesen. *Thes.* p. 46 A 1239 A), e l'antica Scrittura geroglifica pone due corna quando vuol significare risplendere (Champoll. *Gramm. Egypt.* pag. 359).

Fra gl'istrumenti sacri è notevole il turibolo sospeso a' fili o catenuzze e di forma quadrata, quasi *arula,* come sulla cassa d'argento di Proietta. La

sedia della Vergine è una cattedra e le si vede accanto un vaso di rame, facendosi così intendere che se n'è servita per pigliare acqua alla fonte, dove le apparve l'Angelo secondo la tradizione riferita più volte. La casa della Vergine ha un finestrino e questo è chiuso da' vetri; del qual costume orientale in questa epoca diffuso abbiamo avuto esempii molto anteriori anche in occidente.

Il trono di Salomone ha una spalliera lavorata ad archi con un frontone spezzato che riceve nel mezzo una conchiglia, e dietro il capo del re vedesi altra simile conchiglia.

Oltre alle imagini dei Profeti insignite dei proprii simboli, facciamo acquisto di soggetti del tutto nuovi, ovvero in altro modo trattati.

Nuovo è il soggetto della elezione di S. Mattia. La Vergine salutata dall'Angelo che nel musaico di Sisto III siede, qui è invece in piedi ed ha accanto l'idria. Giovanni Battista pone la mano sul capo del Redentore, mentre la colomba discende e si ode la voce del Padre. La Vergine siede accanto alla culla del Bambino, e S. Giuseppe gli sta dappresso con gesto di chi è attonito per maraviglia. Nel miracolo di Cana la Vergine sta accanto al Figliuolo e due sono i servi che versano l'acqua nelle idrie. Gesù siede accanto al pozzo di Giacobbe. Nuova è la rappresentanza della donna incurvata da diciotto anni. Sembra che nella tav. X si rappresenti la figlia della Cananea sul letto già libera. Altra guarigione di fanciulla non si legge nei Vangeli.

Nuova è anche la pittura dei tre Apostoli che discendono dal monte: uno d'essi, che è nel mezzo, appressa l'indice alle labbra, i due laterali precedono: quegli che sta a destra sembra avere aria di attonito, perocchè spande la destra senza additare alcuno: l'altro, che è a sinistra, appare ancor esso preso di stupore. Nuova è la scena ove Cristo libera due ossessi che abitavano nel sepolcro, messo qui in distanza: i demonii in forma di putti neri ed alati fuggono per l'aria stendendo le mani avanti a sè come fa chi cerca scampo.

Nuova è altresì la rappresentanza ove Pietro, caduto in ginocchio, mostra al Redentore il pesce dalla cui bocca ha cavato il didramma. Segue di poi sulla tavola XIX un altro nuovo soggetto: il sermone di Gesù sul monte, e vi sono espressi gl'infermi che vengono a udirlo e per essere sanati, ciechi, zoppi, storpii, leprosi. Nella scena delle palme Gesù siede sull'asino, non cavalca. Nella cena del Signore la comunione fassi all'aperto. Undici sono gli Apostoli che si accostano a comunicare: innanzi tutti S. Pietro il quale, inchinato della persona (cf. S. SOFRON. ap. MAI, *Spic. rom.* III, 184, *κάτω νεύων καὶ κεκυφώς*), stende la mano nuda per ricevervi l'Eucaristia che Gesù gli porge; il quale l'ha presa colle dita da un calice che reca nella sinistra. Il pane eucaristico in quelle chiese di oriente davasi inzuppato nel sangue del calice. Però si legge in S. Sofronio che i SS. martiri Ciro e Giovanni apparivano spesso recando nelle loro mani il calice pieno del sacrosanto corpo e del sangue del Signore (MAI, *Spic. rom.* III, pag. 175): *Πολλάκις τὸ ποτήριον ἐβάσταζον ἁγίου σώματος δεσποτικοῦ πεπληρωμένον καὶ αἵματος. Calicem portabant* (è l'antica versione) *sanctum corpore dominico plenum et sanguine.* Nè vale opporre col Suicero (*Thesaur.* II, 1127) che l'uso della *intincta eucharistia,* o sia dell'*intinctus panis,* fu condannato da S. Giulio Papa nella lettera ai Vescovi di Egitto, perchè è stato già avvertito che quel passo è tolto tal quale dal concilio Bracarense del 675 e non bene attribuito da Graziano a S. Giulio Papa (*Decret. pars III de consecr. Diss. II, Can. 7, cum omne*). Vedi BERN. CAR. SEBAST. *Gratiani canones genuini ab apocryphis discreti;* Taurini, 1754, tom. I, pars II, pag. 192.

La pittura della tavola XXII si tiene meritamente per preziosa di molto ed a ragione. Il Thilo in nota agli *Evang. apocr.* pagina 583, scrive, che le imagini velate di Cristo crocifisso, sia di legno, sia di altra materia segnatamente nella

Chiesa latina, datavano dall'ottavo o dal nono secolo. Ma perciò bisognava citare anche le pitture o esistenti o descritte dagli scrittori, le quali non sono posteriori al secol sesto. Ora poi v'è il graffito del Palatino, il quale mostra l'abitudine primitiva di così figurarlo sia in occidente, sia in oriente. Fra i giovani alunni della corte ve ne erano anche di Bitinia e del Chersoneso, siccome attestano essi medesimi nelle epigrafi graffite sulle pareti della loro scuola: e certamente il cristiano Ἀλεξάμενος proverbiato dal suo condiscepolo era greco. I cristiani, sebben non da per tutto, solevano velare modestamente i Crocifissi: a ciò fare adoperando talvolta un semplice panno ritorto, o velo cinto ai lombi; della qual consuetudine ci è valida prova il codice di Rossano, dove Barabba perchè condannato alla croce è figurato cinto ai lombi, nel resto nudo: tal'altra una tunica interula simile al colobio, e finalmente il colobio usato in Asia comunemente dai monaci. Nella pittura del codice siriaco vedesi adoperato il colobio per maggior riverenza inverso la sacratissima persona di Cristo; perocchè i due ladroni appaiono cinti soltanto ai fianchi, come il citato Barabba del codice rossanese. L'imagine di Gesù è rappresentata viva, nondimeno per prolessi gli è figurato accanto il gregario Longino da un lato che gli trapassa il costato destro, e un manigoldo dall'altro lato che gli porge la spugna inzuppata di aceto amaro. Nel codice di S. Anastasio sinaita è espresso Gesù crocifisso quasi morto, col capo inchinato, *inclinato capite,* e così del pari nel Crocifisso di Lotario (Cahier et Martin, *Mélanges* etc. 1, pl. XXXII) che sembra, come ho notato disopra, della scuola medesima anche per la particolarità del sangue che spiccia dalle cinque piaghe e sgocciola dalla predelletta che gli soffolce i piedi. Salvo questi due Crocefissi e il terzo che è nell'avorio di Liverpool (Tav. 459, 3), non conosco altro esempio del capo inchinato in Crocefissi del nono ovvero del decimo secolo. Se la spada che il feritore cinge a tracolla basta per indicarci un militare, o anche un satellite, essa riesce insufficente per caratterizzare i gradi di milizia, segnatamente un centurione qual si vuole da alcuni che fosse colui che ferì di lancia il Signore. La particolarità del nome soprascritto, ΛΟΓΙΝΟϹ, richiama spontaneamente un greco originale, verosimilmente del secol quinto, il quale abbia espressa la narrazione degli Atti di Pilato o sia dell'evangelo di Nicodemo, secondo che si leggono nel codice parigino (D Thilo, B Tischend.) e nelle antiche versioni latine (Thilo, *Cod. apocr.* pag. 492, 493; Tisched. *Evang. proleg.* LXVI, LXVII). Il greco testo insieme congiunge il feritore e colui che porge la spugna, e li dice ambedue gregarii, e al feritore dà nome di Longino (cap. X): *ἐνέπαιζον δὲ αὐτῷ καὶ οἱ στρατιῶται προσερκόμενοι καί ὄξος μετὰ χολῆς προσφέροντες αὐτῷ.. καὶ λάβων Λογγῖνος ὁ στρατιώτης λόγχην ἔνυξεν αὐτοῦ τὴν πλευράν*: *Deludebant eum milites et accedentes acetum cum felle offerebant... accipiens autem Longinus miles lanceam aperuit latus eius.* Ai due editori (Thilo e Tischendorf) pare aggiunto posteriormente tutto ciò che riguarda Longino, ma si vede dal testo latino che questa persona col suo nome vi doveva essere fin dalla prima compilazione di questi Atti che cade verso il 424. Certamente quello scrittore non deve aver presa una tale falsa idea se non da una pittura, la quale unisse insieme, come vediamo qui nel codice siriaco, il satellite colla spugna e il soldato Longino. E ciò si par chiaro anche perchè il pittore mostra di non avere avuto davanti il racconto apocrifo, secondo il quale a Gesù cinsero i fianchi con un panno e posero in capo la corona di spine. Inoltre non si dice che fu un solo il satellite che gli porse l'aceto, ma molti: *καὶ περιέζωσαν αὐτὸν λεντίῳ καὶ στέφανον ἐξ ἀκαντῶν περιέθηκαν αὐτῷ τῇ κεφαλῇ καὶ οἱ στρατιῶται.. ὄξος προσφέροντες αὐτῷ.* Nuova è la fune che s'incrocia sul petto dei ladroni affissandoli alla croce; nuovo che i loro capelli e quei di Longino siano tagliati alla galilea. Il pittore ha posto la Santissima Vergine e S. Giovanni da un lato; dall'altro la Maria di Cleopa, la Salome e la Maddalena. A piè della croce seggono tre manigoldi con le vesti del Redentore, ma questi dovevano esser quattro se, per spartirsi il pallio, il divisero in quattro brani.

La scena inferiore ha nel mezzo il sepolcro semiaperto, dal quale escono raggi di luce che abbattono e mettono in fuga i soldati custodi. L'Angelo siede fuori della tomba e avvisa Maria Maddalena e l'altra Maria che Gesù è risorto. Quivi Gesù medesimo si fa incontro alle due donne prostese al suolo e parla loro.

Nella tavola XXIV Cristo ascende al cielo dentro una *gloria* appoggiando la sinistra ad un gran volume. Questa gloria è sostenuta ai lati da due Angeli e sorretta dal carro divino, il quale si compone dei quattro misteriosi animali le cui quattro ale sono fornite di occhi, e stanno fra due doppie ruote e un vero incendio di viva fiamma che tutta involge la nube di gloria. Il sole e la luna raggianti stupiscono allo spettacolo che si compie nelle loro sfere: due Angeli, da destra e da sinistra, offrono corone colle mani velate. Nel basso è la terra ove sono gli Apostoli e nel mezzo la Vergine velata e orante, il cui capo è cinto di splendido nimbo e maggiore di quello che circonda il capo di quei due Angeli che stanno avvisando gli Apostoli, rappresentati da S. Pietro che reca lo scettro crucigero e da S. Paolo che ha in mano il libro, insegna del suo ministero.

La tavola XXVI mostra la Vergine cogli Apostoli nel cenacolo. Stanno essi in piedi mentre la colomba discende dall'alto fondendo raggi di luce, simbolo della grazia. Le fiamme a guisa di lingue appaiono sulla testa della Vergine e degli Apostoli, che sono dodici e parlano, accennando così la pittura il dono delle lingue.

Non passeremo innanzi senza far notare ai nostri lettori l'intero sviluppo dell'arte cristiana e delle sue regole, che si può dedurre benissimo da quei miseri avanzi pervenuti a noi. Essa era già adulta ai primi esordii del secolo quarto, nel quale si ravvisa maravigliosa e magnifica nella invenzione e composizione dei soggetti, siccome provano i sarcofagi e i vetri cimiteriali. Nel secolo sesto le miniature dei codici greci mostrano sciolti i problemi più ardui per ridurre a linguaggio artistico le narrazioni storiche dei sacri libri.

(Anno 590-604.)

S. GREGORIO PAPA.

S. Gregorio Magno, pieno com'era della dottrina apostolica, non cessò mai dal consigliare l'uso delle sacre imagini. Così scrivendo circa il 585 a Secondino eremita (lib. 7, *ep.* 53) gli dice, che assai si è compiaciuto della domanda fattagli di una sacra imagine di Gesù, e glie la invia per mezzo del diacono Dulcizio. Ed essendo Papa, riprende Sereno vescovo di Marsiglia (lib. 9, *ep.* 9) perchè aveva guastate le imagini dipinte nella chiesa, le quali avrebbe invece dovuto lasciar stare pel fine a cui furono in tutti i tempi destinate, cioè per la istruzione del popolo, correggendo per altro l'abuso di coloro che prestavano alle dette imagini un indebito culto. Questo non è un proibire le imagini e neppure che si venerassero genuflettendo innanzi ad esse; perocchè egli invece, nella epistola a Secondino, insegna il modo di fare quest'atto religioso prosternandosi non quasi ad una divinità, ma adorando colui che l'imagine ci richiama alla mente, ovvero la sua natività, o la sua passione, o la sua gloria in cielo: *Et nos quidem non quasi ante divinitatem prosternimur, sed illum adoramus quem per imaginem aut natum aut passum sed et in throno sedentem recordamur.* Qual meraviglia che il consigli ad altri, se egli medesimo usava fare così, come quando narra nel libro 3 dei Dialoghi (cap. 30) che con S. Eleuterio si prosternò pregando avanti le sante imagini e furono ambedue esauditi (cf. *Script. Hadriani Papae ad Carolum Magnum*, ed. HARD. *Concil.* III, pag. 813). A questo santo Papa si attribuiscono dal Papa Adriano le pitture e i musaici di S. Agata in Subura: il che può esser vero di quelle che egli vi aggiunse, perchè il musaico della tribuna fu posto da Recimere, come prova l'epigrafe che S. Gregorio lasciò sussistere dopo riconciliata la Basilica al culto cattolico: *Et post miraculum*, dice Papa Adriano, *quod in eadem ecclesia factum est, diversis historiis ipse beatus Gregorius pingi fecit tam in musivo quam*

in coloribus et venerandas imagines ibidem erexit. Impariamo ancora dal medesimo S. Gregorio (*Dial.* lib. 3, cap. 3) ciò che nota anche Papa Adriano, che edificò una cappella nel suo monastero e la ornò di pitture e di sacre imagini. *In monasterio suo pulcrum fecit oratorium et ipsum diversis historiis pingi fecit atque sacras ibidem erexit imagines.* Vi pose indi ancora una pittura che il rappresentava in mezzo al padre e alla madre, siccome ci narra Paolo diacono nella vita (cap. 84), e dietro il suo capo aggiunse una tavoletta quadrata per segno che era vivo, rifiutando la corona: *Circa verticem tabulae similitudinem, quod viventis insigne, praeferens, non coronam.* Il qual simbolo fu poscia adoperato anche da altri Papi in quelle pitture e musaici dove si fecero rappresentare.

Dietro tutto ciò dirassi temerità, pervicacia il pretendere tuttavia che S. Gregorio riprovi l'uso delle imagini, ovvero il venerarle e prosternarsi loro davanti: i testi allegati e l'età in che viveva S. Gregorio pel culto religioso delle imagini fiorentissima, provano precisamente il contrario. In niun tempo mai s'insegnò dalla Chiesa a prestare un culto diretto alle imagini, ma di venerare in esse le persone e i misteri sollevando a Dio l'animo: al qual effetto niuno può negare che giovino di molto le imagini, e noi di fatti il proviamo tutto giorno, e i protestanti medesimi, parecchi dei quali a tale effetto hanno tentato nelle loro chiese di rimetterle in uso. Gli eretici calunniano la Chiesa come i Giudei, senza volersi persuadere della differenza che passa fra l'adorare le sculture e le pitture e il venerarle rendendo onore alla memoria delle persone che rappresentano, e in esse e per esse rendendo lode e benedizione a chi solo ne è degno. È a tal proposito opportuno riferire il racconto che si legge nelle lettere del gran Papa. Un tal Pietro di Cagliari divenuto cristiano, da Giudeo che era, un giorno presa con sè una imagine della Vergine, una croce e quella bianca sopravveste che aveva portata, correndo l'ottava del suo battesimo fino a quel dì, ne andò nella Sinagoga e ivi pose queste tre insegne della sua nuova religione. S. Gregorio saputo quest'atto di zelo imprudente del neofito, ne scrisse a Ianuario vescovo (lib. 7, *ep.* 5) ordinando che si togliesse con rispetto l'imagine della Vergine e la croce, non essendo lodevole portare le imagini e le croci per forza in verun luogo: *His hortamur affatibus ut sublata exinde cum ea qua dignum est veneratione imagine atque cruce debeatis quod violenter adlatum est reformare.* Notiamo queste parole come una dimostrazione novella di ciò che S. Gregorio pensava doversi praticare nella Chiesa intorno alle imagini. Esse debbono servire per istruzione degli idioti e a far sì che la nostra mente si elevi dalle cose terrene alle celesti (*Ep. ad Serenum episc. Massil.*): *Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent.*

Prezioso è a tal proposito uno dei codici della Sacra Scrittura che S. Gregorio Magno mandò l'anno 601 alle nuove chiese d'Inghilterra, che oggi si conserva nella Biblioteca di Cambridge. Le pitture vi sono riunite sopra due pagine e in conseguenza fuori del loro posto: lo che facilmente si spiega se consideriamo che S. Gregorio ordinò si facessero copie; e nel far queste copie deve essere avvenuto che le pitture dei codici anteriori si fossero riunite tutte insieme dal calligrafo e non intercalate nel testo.

Queste pitture portano soprascritti gli argomenti che ne dimostrano il senso. Se ciò non fosse, mal ci apporremmo a volerne, non dico di tutte, ma di alcune interpretare il significato: ciò che sarà manifesto a chi per poco vi attenda. Ecco l'elenco dei soggetti secondo le epigrafi.

1. *Zacharias turbatus est.*
2. *Fili quid fecisti nobis sic.*
3. *Hic sedens in navi docebat eos.*
4. *Petrus procidit ad genua Ihu.*
5. *Ecce defunctus efferebatur.*
6. *Ihesus dixit sequere me.*
7. *Legis peritus surrexit tentans illum.*

8. *Extollit vocem quaedam mulier de turba.*
9. *Ihesus dixit vulpes fossa habent.*
10. *De. ficulnea.*
11. *Ydropicum curavit Ihesus.*
12. *Zacheus in arbore.*

Questi dodici soggetti sono, a due a due insieme, in sei quadri che non si confondono insieme, anche perchè il pittore ha preso il partito di distinguere l'uno dall'altro colorandone diversamente i fondi. I dodici soggetti che seguono sono divisi l'uno dall'altro in altrettanti quadri, ed hanno ancor essi gli argomenti notati accanto. Eccone l'elenco:

1. *Osanna filio David benedictus qui venit.*
2. *Maria et Martha rogabant Dominum Ihesus Lazarum suscitavit.*
3. *Ihesus lavit pedes discipulorum.*
4. *Cena Domini.*
5. *Hic oravit ad Patrem Ihesus.*
6. *Iudas Ihesum osculo tradidit.*
7. *Iniecerunt manus in illum.*
8. *Caiaphas*
9. *Hic alapis ceciderunt cum et pugnis.*
10. *Pilatus lavit manus suas.*
11. *Duxerunt ut crucifigeretur.*
12. Qui manca l'argomento, ma è facile supplirlo in questo modo: *Exivit Ihesus baiulans sibi crucem*

Il carattere generale di queste miniature, dimostra che sono state copiate in fretta e trascuratamente dal calligrafo: le composizioni sono semplicissime, i tipi di un'epoca anteriore. A questa certamente appartiene il rappresentare l'Angelo senza bastone e senza nimbo, quantunque alato. Gesù solo cinto dal nimbo e questo crocigero, non gli Apostoli, non la Vergine. Tutti i personaggi sono imberbi tranne il solo Zaccaria.

Nell'orto Gesù orante si è prostrato a terra ed eleva le mani coperte dal pallio: dall'alto appare la mano del Padre in luogo dell'Angelo.

Nella cena Gesù siede in mezzo dello stibadio e non a capo: questa è l'usanza preferita nei monumenti nostri, laddove nelle pitture del codice busbeckiano, Faraone siede il primo a sinistra di chi guarda; e nel codice di Rossano Gesù è a capo della tavola a sinistra e Pietro a destra e così anche nel musaico di S. Apollinare nuovo. Il calice ha piede ma non manichi. Il sepolcro di Lazaro è quale si vede nei vetri; una torre rotonda con cupola sferica. Nuovo è il candelabro a quattro braccia che illumina la sala del cenacolo. La sopravveste di Gesù vi si vede appesa ad un uncino; il Redentore cinto del senale intorno ai fianchi e rannodatolo innanzi, lava i piedi a Pietro. Parecchi dei soggetti sono nuovi.

1. Gesù dalla nave di Pietro parla alle turbe.
2. Invita un Ebreo a farsi suo discepolo.
3. Risponde al giurisperito che vuol provarne la dottrina.
4. La donna che esclama di mezzo alla turba: Beato il ventre che ti ha gestato e beate quelle mammelle che hai succhiate.
5. Gesù mette innanzi la sua povertà rispondendo ad uno che il voleva seguire.
6. Il colono prega per risparmiare ancora l'albero di fico che non fa frutta.
7. Gesù sana l'idropico.
8. Gesù è arrestato nell'orto e Pietro è per ferire Malco.
9. Gesù in mezzo ai satelliti di Caifa, è preso a pugni e schiaffi.
10. Gesù è menato al supplizio.

L'uso di pregare prostesi al suolo ha due esempii: Pietro quando si gitta ai piedi di Cristo, e quando cerca di essergli discepolo; il colono che prega per l'albero di fico. Marta e Maria pregano solo genuflesse e colle mani sporte. Nuovo è il costume di dar l'acqua alle mani servendosi di una mestola a lungo manico e ciò invece del gotto che è a tal fine comunemente usato nei marmi: nuova è anche l'idea di metter la frusta in mano a Gesù che cavalca per Gerusalemme.

L'evangelo di S. Marco, in uno dei codici di S. Gregorio che serbasi tuttavia a Cambridge, ha sulla prima pagina fra le due colonne di scritto un busto alato di tal natura che, all'editore signor Goodwin, parve che fosse il demonio tentatore nel deserto. Non è nuova l'invenzione di un S. Marco rappresentato con forme miste di leone e d'uomo: ne abbiamo un esempio anteriore in Ravenna.

Quando S. Gregorio mandò S. Agostino e compagni a predicare la fede agli Inglesi, diede loro a portare una croce e una pittura esprimente Gesù Cristo, come narra Beda (*St. Eccl.* I, cap. 25): *At illi:.. veniebant crucem pro vexillo ferentes argenteam et imaginem Domini Salvatoris in tabula depictam.*

(Fine del secolo V e inizii del VI.)

LEONZIO DI CIPRO.

Trattando alle pagine 473, 474 la questione relativa a S. Epifanio, che si volle abbia vietato il culto delle imagini, avvertii che i fatti smentivano questo preteso divieto. Feci notare ivi qual condotta tennero i suoi discepoli dopo la morte del santo Vescovo, e citai S. Niceforo il quale parlando delle chiese di Cipro scrisse che tutte le chiese di quell'isola erano decorate di sacre imagini: ora è d'uopo aggiungere alla autorevole testimonianza del Patriarca di Costantinopoli la positiva testimonianza di Leonzio stato vescovo della Napoli di Cipro, le cui parole sono trascritte da Niceforo negli Antirretici (in *Spicil. Solism.* tom. IV, 37; cf. Manzi, *Conc. IV*, cap. II, XIII, 46). Da pertutto, dice Leonzio, si hanno in Cipro sacre imagini scolpite e dipinte nelle chiese, nelle case, nelle piazze ed in altri luoghi, e non solo in tavole ma in tela e sopra i pallii. Noi dipingiamo e scolpiamo perchè avendo davanti agli occhi continuamente quei misteri ne conserviamo sempre fresca la rimembranza, e non ce ne dimentichiamo giammai: *Χριστὸν καὶ τὰ Χριστοῦ πάθη ἐν ἐκκλησίαις καὶ οἴκοις καὶ ἀγοραῖς καὶ ἐν εἰκόσι καὶ ἐν σινδόσι καὶ ἱματίοις καὶ ἐν παντὶ τόπῳ ἐκτυποῦμεν καὶ διαζωγραφοῦμεν, ἵνα διηνεκῶς ὁρῶντες ταῦτα ὑπομιμνησκώμεθα, καὶ μὴ ἐπιλανθανώμεθα.* Parla inoltre Leonzio contro i Giudei del culto che prestavasi dai cristiani alla croce, attestando, che non s'inginocchiavano adorando il legno, ma Colui che vi era stato inchiodato sopra; il qual passo fu citato nel Concilio Niceno II ed è stato da me riferito a suo luogo.

LIBRO UNDECIMO

ANNALI DELL'ARTE CRISTIANA

SECOLO VII.

DALL'ANNO 600 AL 700.

(Circa il 600.)

CORONA E FIASCHETTE DI MONZA.

Giovanni il suddiacono, probabilmente quel medesimo che fu spedito da S. Gregorio Magno a Costanzo arcivescovo di Milano (Greg. I, *Rep.* I; Murat. *Anecd.* II, pag. 199), in una sua carta che si conserva tuttavia in Monza attesta di aver portato da Roma alla regina Teodolinda, ai tempi di Papa Gregorio, gli olii santi presi dalle lampade che ardevano dinanzi ai martiri dei quali tesse l'elenco: *Quas olea sancta temporibus doñi Gregorii papae adduxit Iohannis indignus et peccator domnae Theodelindae reginae de Roma.* Bene osserva il Marini (*Papiri diplom.* pag. 378) « che il buon Giovanni avrebbe parlato altrimenti se ciò per ordine di Gregorio fosse stato eseguito. » Oggi si conservano in due grandi vasi di vetro come in due reliquiarii così i vasellini di vetro come le guastadette di argento: i vasellini di vetro portavano tuttavia, quando li vide il Marini, schede di papiro sulle quali erano trascritti i nomi di quei santi martiri i cui olii erano in essi raccolti, e questi nomi corrispondevano alla *notula* della carta predetta. Le guastadette invece non hanno mai avute fettucce di papiro con nomi di martiri, ma tutte invece portano in greca lingua scolpite in rilievo ciò che contengono, cioè gli olii *ἐκ τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων*, portati dai Luoghi santi del Signor nostro Gesù Cristo, o sia dalla Palestina, e non hanno però che fare coi vasellini di vetro, nè con la carta di Giovanni che di essi non fa motto. Fu quindi un grande errore che vi furono confusi e che fino ai giorni nostri sia regnata questa strana confusione. Teodolinda volendo provvedere di reliquie la chiesa edificata in onore di S. Giovanni Battista, ottenne da Gerusalemme gli olii dei Luoghi santi che tenevansi in conto di reliquie, come da Roma quei delle lampade romane che ardevano pei cimiteri e per le basiliche innanzi ai corpi dei martiri e alle loro memorie.

Fra le guastadette recate a Teodolinda da Gerusalemme, una ve n'è che porta i sette misteri della vita di Cristo scolpiti in altrettanti dischi levati a stampa: questi sono l'annunzio dell'Angelo, la visita a S. Elisabetta, la natività di Cristo, il suo battesimo nel Giordano, la sua crocifissione, la resurrezione, l'ascensione; dei quali misteri le altre guastadette contengono soltanto gli ultimi tre e separatamente. È singolare in una di esse

la confessione di S Tommaso, dove Gesù gli prende il braccio e l'accosta alla piaga del suo costato stando intorno gli altri Apostoli. in altra la croce sotto una volticina formata da un serto di lauro ed è cinta intorno da un coro di stelle; in altra v'è la discesa dello Spirito Santo mandato dall'alto sulla Vergine e sugli Apostoli. Tutti questi soggetti diffondono molta luce sopra alcune particolarità della iconografia cristiana orientale, e riescono perciò di somma importanza per la storia dell'arte

Maria SS. sta in piedi davanti alla sua sedia quando l'Angelo la saluta, come nella miniatura del codice di Zagba; ma v'è differenza nell'accessorio, perocchè ivi è presso la sedia un obietto che alle forme e al colore verde rassembra ad una idria, qui è invece un cestolino intessuto di vimini ripieno di lana da filare: e si vede che la SS. Vergine si occupava di tal lavoro quando le apparve l'Angelo, perchè ne ritiene tuttavia in mano un capo della matassa. Sì l'una come l'altra particolarità viene dalla tradizione, la quale racconta che la Vergine era allora allora tornata dalla fonte, dopo avere attinta l'acqua, allorchè le si presentò l'Angelo: e dalla tradizione medesima abbiamo che i sacerdoti le avevano dato a filare la porpora (*Protoev. Iacobi min.* cap. X): Μαριὰμ δὲ λαβοῦσα τὸ κόκκινον ἔκλωσεν. *Maria accepta purpura et cocco filavit* (cap. XI). Καὶ αναπαύσασα τὴν κάλπην ἔλαβε πάλιν τὴν πορφύραν καὶ ἐκάθισεν ἐπὶ τὸν θρόνον. καὶ εἷλκεν αὐτήν Καὶ ἰδοὺ ἄγγελος κ. λ. *Et deposuit hydriam et accepta purpura sedit super sedem suam ut operaretur. Et ecce angelus etc.* cf. *Evang. de nativ. Mariae* (cap. IX): *Dum operaretur purpuram digitis suis ingressus est ad eam iuvenis.*

Dell'antica usanza di piantar croci sopra colonne, noi abbiamo il primo esempio su quella piccola borraccetta dove è espressa la visita a S Elisabetta

La natività è trattata in modo che la SS. Vergine e S. Giuseppe si veggono essere fuori dei cancelli che chiudono la stalla, e il Bambino sta nella culla fra il bue e l'asinello mentre dall'alto splende la stella. La Vergine è distesa sopra una stuoia, S. Giuseppe le siede incontro facendosi puntello al mento colla destra. La Vergine giace in letto, quantunque, come scrive S. Zenone *(Serm. II, De nativ. Dni), decem mensium fastidia nescit,* e che non ebbe mestieri di alcun servigio secondo l'Evangelista, ma fasciò e depose per se medesima l'Infante nella greppia: *Nulla ibi obstetrix,* scrive S. Girolamo *(c. Helvid.), nulla muliercularum sedulitas. Ipsa pannis involvit infantem, ipsa et mater et obstetrix fuit.* Dovrà forse perciò dirsi che l'artista non sapesse che Maria partorì in modo al tutto sovrumano? A me pare che una tale supposizione non sia possibile, perocchè la comune sentenza dei Padri si è, che il parto non venne alla luce nella maniera comune: di che vedi il Patavio (*Theol. dogm. de incarn.* lib. XIV, cap. VI) Ed è bene notare che tale è la dottrina della Chiesa gerosolimitana, alla quale appartengono S. Sofronio patriarca *(Ep. synod. in Syn. sexta approbata Act. XI),* e i preti Esichio *(Hom. II, de B. Virgine),* Crisippo *(Hom. de laud. B. Virgin. Bibl. PP.* XII, 671) ed Andrea (ibid. pag. 680). I monumenti dei primi secoli pongono costantemente la Vergine seduta accanto alla mangiatoia. Più tardi fu fatta giacere a letto e vi si fece intervenire l'ostetrice, non per far supporre con ciò non conservato a lei il pregio della verginità dopo il parto, ma per insinuare che era vera Madre di Cristo contro l'eresia di Eutichete, il quale insegnava, *Iesum Christum Dominum nostrum beatae Mariae Virginis filium nihil maternae habuisse substantiae, sed sub specie hominis solam in eo Verbi Dei fuisse naturam* (S. Prosperi, *Chron.* pag. 750); e per ricordare il gastigo dato alla Salome che aveva voluto prendere esperimento della verginità di Maria

Il quarto mistero è il battesimo di Cristo, ove Giovanni è in tunica e pallio come in altri monumenti che questa scultura precedono di tempo. Gesù è rappresentato fanciullo e nudo nel Giordano, mentre il Battista gl'impone la destra sul capo e la colomba discende dall'alto: ivi a destra

un Angelo serba le vesti del Redentore e ne ammira il mistero.

Le tre scene seguenti sono similissime a quelle che vedonsi ripetute sopra alcuni dei vasellini stampati dal Frisi, il quale cadde nell'errore di credere rappresentarsi ivi Gesù risorto, dove invece si figura crocifisso.

La risurrezione si suole esprimere per mezzo del sepolcro aperto, innanzi al quale siede l'Angelo che rivela alle due Marie, la Maddalena e la moglie di Cleopa, che il Signore è risorto, con quelle parole che si leggono ivi scritte, *ἀνέστη ὁ Κύριος*. A questa scena, sì nella pittura di Zagba come nei vasellini di Monza, se ne vede sovrapposta un'altra con questa notabile differenza, che ove nella pittura di Zagba Cristo è in croce fra i due ladroni, nei vasellini gerosolimitani mirasi fra i ladroni la nuda croce, talvolta vestita di foglie di lauro, ma sulla parte prominente di essa appare il busto del Salvatore. Vi è però chi crede che con questa nuda croce conserta di lauro, sormontata dal busto di Cristo, sia rappresentata la resurrezione. Ma come può confondersi colla resurrezione una scena ove i due ladroni sono in croce e il sole è coperto di tenebre, e la Vergine SS. con S. Giovanni desolati assistono? Vero è che il busto di Cristo non è nel centro della croce come nel musaico di Ursicino in Ravenna, ma la differenza del sito non può cambiare il senso della scena quando le circostanze appartengono alla crocifissione. V'è anche un argomento decisivo che toglierò da queste rappresentanze medesime; perocchè quantunque generalmente sia espresso il busto di Cristo sulla parte prominente della croce, pure in uno dei vasellini, Cristo in intera figura vestito di tunica e pallio, sta colle braccia aperte da crocifisso e nel mezzo dei due ladroni. Ursicino col busto in croce personificò il discorso che Cristo tenne nella trasfigurazione, svelando la sua morte di croce a Mosè ed Elia.

L'ultima scena del prezioso vasellino reca effigiata l'ascensione al cielo. Siede Gesù sul trono involto nella gloria (1) ed è trasportato in cielo pel ministero degli Angeli: sulla terra stassi il coro apostolico, nel cui mezzo appare la Vergine di prospetto cinta di nimbo e orante. È natural cosa che la Vergine fosse presente all'ascensione, come fu di poi alla discesa dello Spirito Santo; poichè si legge che dopo l'ascensione si ritirò cogli Apostoli nel cenacolo (*Act. Ap.* I, 14) e ivi stette pregando fino a Pentecoste (ib. II, 1). Nelle pitture di Zagba si vede la Vergine cogli Apostoli quando Gesù ascende al cielo, e quando lo Spirito Santo discende sopra i congregati nel cenacolo. Essa nella prima rappresentanza è atteggiata da orante come nelle ampolline di Gerusalemme. V'è tuttavia in una di esse la compenetrazione delle due scene, o sia una prolessi riguardo alla Vergine, sulla quale si fa discendere lo Spirito Santo. Avvertasi però che la mano sporgente di sotto alla gloria, non si riferisce al Padre quasi che mandi lo Spirito Santo, ma è indizio del carro cherubico siccome si è spiegato a suo luogo. La maggior dignità della Vergine è confessata dalla statura maggiore di quella degli Apostoli. Così anche si vede figurata sedente in trono col Bambino in grembo avendo alla sua sinistra i pastori, alla sua destra i Magi e sul capo l'astro miracoloso additato agli uni e agli altri dagli Angeli. Non si legge negli Evangelii che l'astro fosse inviato ai pastori, ma lo scultore ha imaginato che anche a loro toccasse di vederlo in cielo, il quale quantunque fosse da Dio mandato ai gentili, poteva pur servire di segnale agli Ebrei, ai quali profetizzò Isaia, invitando Gerusalemme ad aprire gli occhi e vedere la luce e la gloria del

(1) L'uomo Dio in tal guisa apparve ad Ezechiele sedente in trono (I, 26) e nella gloria (I, 27; III, 12, 23; VIII, 4; IX, 3) sopra i Cherubini che portavano il carro ove il trono poggiava. La pittura dell'ascensione nel codice siriaco (Tavola 139, 2) rappresenta un solo Cherubo quadriforme che porta la gloria nella quale il Redentore sale al cielo

Signore nata sopra di lei: *Quia venit lumen tuum et gloria Domini super te orta est.*

Prima che passi a narrare altra cosa, fa d'uopo che tratti alcune altre notevoli particolarità di queste rappresentanze.

È singolarissimo l'aspetto del sacro speco di Betlemme chiuso con cancelli. Tutta l'antichità concordemente riconobbe in questa spelonca il luogo ove riparò la Vergine collo Sposo, e dove involse nei panni e collocò nella greppia il parto divino. Il protoevangelo di Giacomo il minore lo dice (cap. XIX), *σπ(ή)λαιον*, e l'evangelo *De nativ. Mariae* (cap. XIII) lo chiama *speluncam subterraneam*; dal qual passo vuole il Thilo (pag. 376) che Eusebio abbia tratto ciò che scrive nel lib. III, cap. 43 *(De vita Const.): καὶ γὰρ καὶ γέννησιν ὑπὸ γῆν ὁ μεθ' ἡμῶν θεὸς δι' ἡμῶν ἠνέσχετο.* Ma egli avrebbe dovuto ricordarsi che dello *σπήλαιον*, tanto prima di Eusebio, parla Origene (*c. Celsum*, I, cap. 51): *δείκνυται τὸ ἐν Βηθλεὲμ σπήλαιον, ἔνθα ἐγεννήθη, καὶ ἡ ἐν τῷ σκηλαίῳ φάτνη, ἔνθα ἐσπαργανώθη*, e soggiugne che era a tutti notissimo. La tradizione racconta che questa spelonca era doppia, e che nella prima prese alloggio la Vergine col suo sposo, nella seconda poi stava la greppia dove la Vergine passò per adagiarvi il Bambino

Nelle rappresentanze della passione ho più cose da notare. La croce, in due di questi vasellini, si compone di foglie conserte che rassomigliano assai alle fronde della palma. Il senso simbolico è chiaro: vuolsi dimostrare che la croce è l'insegna trionfale di Cristo. Le croci dei ladroni sono, come ho notato, di legno, e una volta in forma di semplice palo e ivi i due ladroni hanno le mani legate dietro le spalle. Un'altra singolarità si è, che la trave verticale si vede munita in basso e in alto di piccola traversa, che forse vorrà dimostrare il travicello da poggiarvi i piedi, e la tavoletta col titolo della condanna preceduto come usavasi allora dal nome proprio di ciascun reo. La croce di Cristo è piantata sopra la cresta mediana di un monte dal quale scaturiscono quattro ruscelli. Sorge quindi naturale il confronto di questo legno col legno od albero del Paradiso terrestre, chiamato in questi vasellini legno della vita, *ξύλον ζωῆς*, che ne fu il simbolo. Dell'albero della vita e dell'olio di esso, molto fantasticarono gli antichi eretici (vedi Thilo, pag. 688 segg.): a noi basta ricordare che Gesù, nell'Apocalisse (II, 7), promette a quei che vinceranno il nemico di dar loro a mangiare il frutto dell'albero della vita trapiantato nel paradiso celeste di Dio. Sotto la quale allegoria è significata la felicità eterna promessa ai veri seguaci della croce. A piè della croce stanno genuflessi due personaggi che levano le mani. Il Frisi ben si appose stimando che fossero Adamo ed Eva, ma prese abbaglio dicendo che Eva era in tunica e pallio che le copriva il capo. Ambedue vestono la sola tunica che è corta e cinta ai fianchi, nè vi è modo di contradistinguere Eva per alcun segno. I vasellini meglio conservati sembrano dare alla donna capelli più lunghi; ma ciò non basta, vedendo che anche i ladroni hanno i capelli lunghi perchè tosati alla galilea. La notte improvvisa, o sia la tenebra prodigiosa fattasi nelle tre ore che precedettero la morte di Cristo, è espressa per mezzo del busto del sole volto di spalla e col capo dimesso, nel mentre che in alto gli splende dietro una stella, simbolo della tenebra notturna. La luna è volta in contrario come il sole, ma di più è anche velata. In qualche vasellino i due busti del sole e della luna portano le loro fiaccole accese; in altri il sole è figurato a guisa di un grande astro, mentre a significare la luna si è adoperato il pianeta crescente

La Vergine al calvario ha le mani dimesse e l'una all'altra sovrapposte che è segno di lutto; l'Apostolo Giovanni si reca il libro del suo evangelo e addita colla destra il mistero della croce.

Preziosi riescono i nostri vasellini anche perchè ci conservano, con grande probabilità, l'aspetto esteriore del famoso santuario edificato da Costantino sopra il luogo del sepolcro, e detto perciò

ANACTACIC e Μαρτύριον, il quale fu distrutto nel 614 dai Persiani e poco dopo riedificato. Vero è che questa medesima esterna prospettiva vedevasi rappresentata sopra una singolar medaglia, che nel dritto recava il busto del Salvatore coronato di nimbo crocigero. L'Eckhel (*D. n. v.* t. VIII, pag. 251) la credette impressa sul declinare del secolo X ai tempi di Giovanni Zemisce (1). Il Cavedoni (*Oss. sopra alc. mon. bizantine;* Modena, 1857, pag. 43) crede che la medaglia sia anche più recente, cioè del secolo XI, e battuta sotto il regno di Costantino II monomaco (1042-1054), e propriamente nel 1048, anno della sua dedicazione (vedi GUIL. TYR. I, 6). La sentenza del Tanini (pag. 280, tab. V) che la reputa impressa a' giorni di Costantino Magno nell'anno 335, che fu quello della prima dedicazione, non può seguirsi, perchè il nimbo crucigero non appartiene ad epoca sì lontana. Neanche, per la stessa ragione, possiamo aderire al Sirmondo (*Opp.* IV, pag. 435 segg. *tripl. numm.*), che la vorrebbe porre fra Costantino e Teodosio; perocchè il nimbo crocigero fa la sua prima apparizione nel secolo quinto. Eraclio riedificò il Μαρτύριον, o sia la basilica della santa Croce e l'annesso tempietto del santo sepolcro, detto Ἀνάστασις, *Resurrezione*, e nel 628 vi riportò la Croce restituita da Siroe e ne fè stabilire la festa ai 14 di settembre. È verisimilissimo che in questa riedificazione siasi egli attenuto alla pianta e al disegno primitivo di Costantino, tanto più che i Persiani ne dovevano aver lasciate intatte le fondamenta. Nell'interno del tempietto e prima di entrare al sepolcro, mostravasi una pietra, la quale in due vasellini si vede per l'apertura dei cancelli che sono socchiusi. Era tradizione che fosse quella posta già alla bocca della spelonca, donde l'Angelo la tolse nella resurrezione. S. Cirillo la chiama grande, dove la ricorda tuttavia esistente (*Catech.* X, 19): τὸ μνῆμα τῆς ἁγιότητος μαρτύρει καὶ ὁ λίθος ὁ μέγας σήμερον κείμενος; e S. Girolamo (*Epitaph Paulae*) attesta, che Paola entrando nel sepolcro le imprimeva baci: *Ingressa sepulcrum osculabatur lapidem, quam ab ostio monumenti removerat Angelus.* Arculfo avverte che dopo il 680, nel qual anno i Maomettani distrussero la basilica, questa pietra fu riposta nella chiesetta della Vergine. S. Niceforo Patriarca la ricorda ai tempi suoi scrivendo contro Eusebio negli Antirretici (cap. 74) queste parole: non dobbiamo noi forse venerare la pietra del sepolcro che accolse il Salvatore? οὐ προσκυνήτεον ἡμῖν τὸν λίθον τοῦ θεοδόχου μνήματος. È d'uopo far notare che sui vasellini il monumento non è figurato sempre in tutto l'aspetto, ma talvolta vi si vede la sola porta d'ingresso col frontoncino. L'*Anastasi* era un edifizio rotondo ed aveva innanzi un portico con quattro colonne, i cui intercolunni erano muniti di cancelli: sul culmine del tetto ergevasi una croce, e parimente sul frontoncino della porta.

Al sepolcro si recano le due Marie cogli aromi: tale è il senso del turibolo che gli artisti pongono costantemente in mano alla Maddalena.

Alle due fabbriche le quali ricordano gli olii che ardevano nelle lampade avanti al sacrosanto legno della Croce, e quelle che stavano al santo Sepolcro, si vede congiunta una terza che sembra richiamare la basilica di Betlemme edificata da Costantino accanto allo speco.

Nella composizione dove la Vergine sedendo in trono col Bambino in seno riceve i Magi che le stanno a destra, si vedono figurare a sinistra tre pastori. Le pitture dei primi tempi non determinano il numero dei Magi, ma se ne vedono or due or tre ora quattro, e in una scultura anche sei. La tradizione dei libri apocrifi ne conta fino a dodici (cf. *Auctor Op. imperf. in Matth. hom.* II). Beda, Haymone ed altri narrano che i pastori furono tre,

(1) Egli non ammise che potesse esser precisamente l'*Anastasis* di Gerusalemme, perchè trovava una chiesa detta *Anastasia* in Costantinopoli fabbricata dopo S. Gregorio Nazianzeno. Questa opinione era stata già rifiutata dal Sirmondo nell'*Antitristanus*

altri dicono che furono quattro e ne contano persino i nomi, Μισαὴλ, Ἀχεὴλ, Κυριακὸς, Στέφανος (vedi CASAUBON. *Exerc. II in Baron.* pag. 165; THILO, *Evang. apocr.* pag. 389). Forse la tradizione non ha altro fondamento che le antiche pitture e sculture, nelle quali gli artisti posero più figure o ne restrinsero il numero senza altra idea che l'opportunità, finchè non fu fissato un tipo che pei Magi divenne solenne a motivo dei tre generi di doni mentovati nell'Evangelo

L'epigrafe greca delle borraccette di Gerusalemme parla generalmente dei luoghi santi dai quali furono presi gli olii, e non distingue se da Betlemme, ovvero da Gerusalemme, e da quali dei sacri edifizii che sappiamo essere stati costruiti sul Calvario, al Sepolcro, al Getsemani, all'Oliveto. A dare di ciò una ragione, mi varrà il costume che vi era allora di mescolare insieme gli olii presi da luoghi diversi. Così usavasi in Roma, e però i vasellini di vetro portano i *pittacia* che dichiarano da quali basiliche e da quali sepolcri di martiri si sono raccolti. Del medesimo costume osservato in oriente, ci dà notizia Teodoreto nella *Religiosa Historia* (IX, 21, pag. 1412, ed. MIGNE, *Coll. PP. Graec.* tom. LXXXII). Ivi si legge che il demonio non osò neanche toccare un tale che avrebbe ucciso se costui non avesse avuto seco il vecchio pallio di S. Giacomo l'eremita e il coro dei martiri. Al qual luogo, annota Teodoreto, che il demonio chiama martiri gli olii delle loro lampade, perchè avuti in conto e distribuiti come reliquie di martiri, e gli dice coro perchè in ciascun vasellino misti e confusi: *χορὸν μὲν μαρτύρων ἔλεγε τὸ τῶν μαρτύρων ληκύθιον, ὃ παρὰ πολλῶν μαρτύρων συνελεγμένην ἔχον τὴν εὐλογίαν.*

Con gli olii benedetti si conserva in Monza una cera che io ho veduta, e dev'essere stata esposta con altre tre che non vi ho trovate nel 1576, siccome appare dal Catalogo: esse furono anche riconosciute nel 1602 (FRISI, *Mem.* II, pag. 256). È di forma rettangola, lunga tre once, alta un quarto d'oncia in circa. Nell'inventario si chiama *Agnus Dei de cera sancta;* e forse vi avran creduto impresso un agnello, ma ivi sono invece due leoni che riposano affrontati e respicienti. La sottil cera nel lato inferiore termina in forma di pettine con denti che sono rotti. Pare che un qualche pettine fortuitamente siasi adoperato in luogo della impronta che portava in incavo l'agnello, e lo scambio siasi lasciato passare; perocchè anche il leone era simbolo di Cristo che chiamasi leone della tribù di Giuda.

(Ai primi anni del secolo VII.)

CORONA E CROCE STAZIONALE IN MONZA.

La chiesa di Monza dedicata a S. Giovanni Battista era già compita nel 603, nel qual anno vi fu battezzato Adaloaldo figlio di Agilulfo e di Teodolinda (PAUL. DIAC. *De gestis Langob.* lib. IV, c. 21; FRISI, *Mem. st. di Monza,* tom. I, pag. 8). Fra i molti doni onde questi due principi l'arricchirono, deve tenersi qui conto speciale della corona d'oro donata dal re e della croce stazionale offerta dalla regina, dei quali daremo la descrizione essendo stati depredati e distrutti dalle armi del primo Bonaparte. Della corona rimane un pessimo disegno messo in istampa dal Muratori (*Script. rer. ital* tom. I, pars I, pag. 460) da cui il trasse il Frisi (*Mem. cit.* tom. I, tav. VII, pag. 93) senza prendersi pensiero di farne disegnare l'opposta metà che non si era data dal primo editore. Vi si vedeva rappresentato intorno Gesù corteggiato da due Arcangeli e in mezzo ai dodici Apostoli. Ciascuna imagine era nella propria nicchia decorata di colonne spirali poste a reggere un serto di lauro invece dell'arco. Gesù portava nella sinistra un libro aperto, sulle cui pagine si leggevano le due lettere A Ω. Gli Arcangeli e gli Apostoli dei quali due soltanto si hanno nella stampa, avevano egualmente le mani incrociate sul petto: intorno alla corona si leggeva, AGILVLF GRAT DI VIR CLOR REX TOTIVS ITAL OFFERET SCO IOHANNI BAPTISTE IN ECLA MODICIA.

Dacchè le due lettere A Ω allusive alle parole di Cristo presso S. Giovanni nell'Apocalissi, furono

scolpite sui monumenti cristiani, l'uso generale fu di servirsi dell'alfabeto vigente che comunemente adoperava l'ω dell'alfabeto greco in vece dell'Ω. Pertanto non mancano esempii dell'Ω, e possiamo citare in Italia due epigrafi, l'una di Vercelli edita dal Gazzerra (*Iscr. crist. ant. del Piemonte*, pag. 86) veduta e trascritta anche da me. È dell'anno 471 e porta in cima il monogramma ☧ fra le predette due lettere A Ω. L'altra epigrafe si è letta in S. Pietro di Acqui dal Biorci che l'ha pubblicata (*Storia di Acqui*, vol. I), e appartiene al 488.

Non ha guari il De Caumont (*Bull. Mon.* 1867, pag. 310) fè conoscere un mattone quadrato scoperto a Nantes col monogramma ☧ tra le due lettere A Ω. È poi ivi d'epoca certa la moneta del re Dagoberto I, fra il 625 e 638, che porta impressa una croce fra le due lettere Ω a sinistra ed A a destra

Nel tesoro di Monza si conserva tuttavia una croce pettorale d'oro; e prima della invasione francese v'erano anche due encolpi di forma ellittica. Il Frisi (*Mem.* I, p. 32) dice assai verisimile quella tradizione che li fa derivare da S. Gregorio Magno, ma che non ha egli l'animo di dichiararsene convinto. Appresso però, a pagina 36, poco memore di questo suo primo parere scrive, che da S. Gregorio Magno quasi indubitatamente provengono. Veggasi ciò che ne ho scritto a suo luogo.

Importa invece che qui ricordi la croce processionale d'oro, la quale il Frisi, secondo me a ragione, stima che risalga ai tempi della pia regina Teodolinda (*Mem.* vol. I, pag. 95). Essa ora è perita col tesoro derubato, ma sappiamo che rappresentava in alti e bassi rilievi la vita di S. Giovanni Battista e di Cristo. Alle quattro estremità vi si vedevano quattro scudetti sui quali ripetevasi l'imagine di Teodolinda con l'acclamazione, THEODOLENDA REGINA VIVAS IN DEO. Nel centro v'era una lastra rotonda, la cui rappresentanza ci è stata conservata in una stampa che il Frisi dà nelle Memorie citate. Teodolinda vi si fa rappresentare in ginocchio e in atto di baciare il piede alla Vergine assisa in trono col Bambino in grembo e corteggiata da quattro Spiriti celesti: intorno alla rotonda lamina si legge: DE DONIS OFFERT THEODOLENDA REGINA CHRISTO ET SANCTO IOHANNI BAPTISTE IN BASELICA QVAM CONDIT IPSA IN MODOETIA EIVS OBITVS FVIT 627. A me par certo che questa iscrizione sia interamente antica, e credo posteriore al mille quel marmo che il Frisi dà inciso nella Tavola I e col Bianchi presso il Muratori (*Rer. italic. scriptor.* tom. I, nelle note *ad* Paul. Diac. lib. IV, n. 79), stima contemporaneo alla costruzione della chiesa di S. Giovanni. A tutti costoro è sfuggito che prima dell'epoca indicata, l'arte non diede a S. Paolo la spada per insegna, ma il volume.

(*Esordio del secolo VII.*)

S. SOFRONIO.

Un certo Teodoro, detto *αἰλιώτης*, o sia gerosolimitano dal nome di *Aelia* che Adriano diede a Gerusalemme nel fondarvi la colonia (vedi Steph. Byzant. *De urb.* s. v.), narrò al santo Patriarca Sofronio che un santo monaco il quale aveva fissata la sua dimora sul monte Oliveto aveva presso di sè un rilievo o sia un'imagine, la quale rappresentava la Signora nostra santa Maria Madre di Dio con in braccio il Bambino Gesù (*in Conc. Nic.* II, ed. Hard. tom. IV, p. 207): *εἶχε δὲ ἐκτύπωμα, ἢ εἰκών, τὴν δέσποιναν ἡμῶν τὴν ἁγίαν Μαρίαν τὴν θεοτόκον βαστάζουσαν τὸν κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστόν*. Quest'uso delle imagini in bassorilievo si conferma ancora per altra narrazione, che si legge a pagina 210 del citato Concilio. Era un uomo militare (1) di nome Costantino, il quale soleva portar

(1) *ἄνδρα ἐν στρατείᾳ, ἐξεταζόμενον* il chiama lo scrittore dei Miracoli di S. Stefano (*Cod. Bibl. Vat.* n. 1641, ed Dehn, pag. 510), e non vi è ragione che ci persuada ad interpretare questa voce *στρατεία* per *militia palatina*, pel qual senso il P. Dehn osserva che si vorrebbe l'aggiunta di *οἰκεία* o di *αὐτοῦ* (*in notis*, pag. VII, *ad Syntagma Histor. de tribus sanct. Anargyr. Cosmae et Damiani nomine paribus*)

sempre seco nella borsa che aveva al fianco l'imagine esprimente i due Santi anargiri Cosma e Damiano, *ἐν εικονιδίῳ ἐν τῷ ὑπομασμάλῳ αὐτοῦ τὸ τῶν ἁγίων ἐκτύπωμα* (1). È forse questa la prima testimonianza del costume di portar seco, oltre gli encolpi colle reliquie della croce, anche le imagini, e non sopra le vesti dipinte o in ricamo, costume ripreso da S. Asterio di Amasea, ma celatamente e per filatterio, o sia pegno di protezione contro i pericoli

Nel libro detto Limonario, o sia prato, il predetto santo Patriarca Sofronio descrive un'imagine della Vergine col Bambino nelle braccia venerata da un tale abate Giovanni che abitava in Socco, luogo distante da Gerusalemme un venti miglia. Essa vi si rappresentava circondata dagli Angeli e dai pastori: *τετοκυῖαν τὴν παρθένον ἔχουσαν ἐν ἀγκάλαις Χριστὸν, καὶ ἀγγέλους ἐπιστάντας μετὰ ποιμένων*. Ambedue questi racconti furono recitati nel Concilio Niceno II (ed. HARD. tom. IV, pag. 318).

Il culto ai santi Anargiri, o sia che medicano graziosamente, era in questa età diffuso per tutto, e loro si erano dedicate chiese. Una ve ne era in Costantinopoli, nel cui portico, narra la Sinodo seconda nicena, pagina 209, vedevansi dipinte le imagini del Salvatore, della Vergine dei due Santi Martiri e di Leonzio uomo illustre; e si capisce che costui deve aver fatto ivi porre quelle pitture. Altrove i medesimi Santi Martiri erano parimente dipinti, *ἐν τῷ χρίσματι* (*ib.* pag. 213) (2), o sia sull'intonico. In una chiesa di Nicea ove erasi tenuto il Concilio niceno primo, serbavansi le imagini di quei Santi padri che vi avevano condannato Ario: erano tra questi i Santi Spiridione, Potamone, Pafnuzio, Nicola di Mira e Giacomo di Nisibi. V'era altresì una imagine della Vergine, e un'altra simile se ne vedeva fuori nella piazza della città

S. Sofronio scriveva la sua relazione dei miracoli dei Santi Ciro e Giovanni tra il 610 e 620 quando i corpi loro giacevano in Menute presso Alessandria di Egitto: ivi ebbero culto solenne fino a tanto che non furono trasportati a Roma l'anno 634, poco prima che Alessandria fosse occupata dai Saraceni. Ebbero in Roma una chiesa della quale scrisse il Martinelli (*Primo trofeo della croce*, p. III); e il card. Mai (prefazione al tom. III, dello *Spic. Rom.* pag. XII) narra di averne vedute in Trastevere le rovine nell'ipogeo di S. Prassede, chiesetta collocata sulla via portuense. Ei ne trascrive l'epigrafe che è questa:

CORPORA SANCTA CYRI RENITENT HIC ATQVE IOANNIS
QVAE QVONDAM ROMAE DEDIT ALEXANDRIA MAGNA.

La chiesa di Menute ove riposavano i santi Ciro e Giovanni era adorna di pitture, delle quali ci ha conservato la notizia S. Sofronio parlando di un Teodoro di Tenneso che ottenne la sanità dai santi Martiri, e fattosi cattolico, poichè era doceta della setta di Giuliano di Alicarnasso, serviva in essa da suddiacono (pag. 382). A Teodoro adunque parve in sogno di entrare in una chiesa magnifica, e vedervi dentro la imagine dipinta di Gesù Cristo che aveva a sua destra la Vergine e a sinistra il Battista e inoltre alcuni Apostoli, Profeti e Martiri, e fra questi Ciro e Giovanni. Ciò è quanto racconta S. Sofronio a pag. 404, 405. Ma noi da questa visione possiamo dedurre per l'analogia che ha coi musaici di occidente, che egli

(1) Questo che qui dicesi *ἐκτύπωμα ἐν εἰκονιδίῳ*, nel codice vaticano citato è detto due volte *ἐκτύπωμα ἐν εἰκόνι*; e appresso vi si legge che le imagini erano dipinte, *ἐν γραφῇ*. Ho notato di sopra che *ἐκτύπωμα* ha doppio senso, di rilievo, cioè, e di pittura

(2) Questi tre racconti furono recitati nella seconda Sinodo Nicena, art. IV, dal libro dei Miracoli dei due Santi Anargiri Cosma e Damiano, il primo dei quali fu trovato dal P. Dehn nel codice Vaticano 807, e il terzo in altro codice Vaticano 1641 · manca fra essi uno soltanto, cioè il secondo (vedi *Syntagma*, pag. 209). Nel racconto XIII si legge che una donna divotissima dei due santi Martiri gli aveva fatti dipingere su tutte le pareti di sua casa non mai sazia di mirarli: *εἰς πάντα τοῖχον τοῦ οἴκου αὐτῆς ταύτας ἀνεγράψεν ἀκόρεστος ἐκ τῆς θέας αὐτῶν ὑπάρχουσα*, e che volendo guarire da una sua infermità, bevve dell'acqua dove aveva messo un po'della pittura graffiata colle sue unghie: *τοῖς ὄνυξιν αὐτῆς τῶν χειρῶν καταξέσασα τῶν χρωμάτων καὶ βαλοῦσα ἐν ὕδατι ἔπιεν* [illegible]

ne avesse l'idea da simili musaici ovvero pitture di oriente, dove Gesù è fra gli Apostoli ovvero fra i Martiri, segnatamente tra quelli ai quali è dedicata la chiesa.

(Anno 613.)

S. TEODORO IN DAMASCO.

Quando i Saraceni occuparono il tempio dedicato presso Damasco a S Teodoro, ciò che avvenne nel 613, vi fu tra i soldati chi vista l'imagine del Santo che aveva culto in quel sacro luogo, gli scoccò una freccia. E il Damasceno nel libro III *De imaginibus*, ricava da Anastasio, probabilmente il discepolo di S. Massimo, che quella freccia si conficcò a quell'empio nell'omero destro e ne trasse sangue.

(Anno 615-618.)

SUGGELLO DI PAPA DEUSDEDIT

Al numero 7 della Tavola 465 ho dato il singolar suggello di Papa *Deusdedit*. Egli vi fece rappresentare S. Pietro che sta in mezzo a due agnelli e li carezza. L'abito del Santo non è come di frequente la tunica e il pallio, ma veste una semplice tunica e sì corta che non arriva al ginocchio. Si è quindi voluto figurare in abito di pastore.

(Anno 620 in circa)

ATTI DEI MARTIRI DIPINTI NELLE CHIESE

S. Anastasio monaco persiano, circa il 620, essendo tuttavia pagano e dimorando presso un artefice di metalli che nel greco testo si appella ἀργυροκόπος e nella versione antica *metallarius*, in Gerapoli, narrano gli Atti (*Boll.* 22 genn.) essere stato solito di recarsi nella chiesa ad orare, e che ivi considerava le imagini dei Martiri e le loro istorie dipinte: *et picturas sanctorum et historias conspiciebat* (cf. *Acta Conc. Nic.* II, ed. Hard. p. 173). I due vicarii di Papa Adriano citarono nel secondo Concilio Niceno la pittura rappresentante la testa recisa del santo Martire che si conserva tuttavia in Roma alle tre fontane. Vedine l'illustrazione nel volume III di questa mia opera.

(Prima del 635.)

IPOGEO DI ALESSANDRIA.

Pongo in questo luogo le pitture dell'ipogeo cristiano di Alessandria siccome l'ultimo termine che alla maggiore e miglior parte di esse può assegnarsi, prima cioè che i Saraceni si fossero impadroniti dell'Egitto. Dobbiamo al sig. Carlo Wescher quel tanto che se ne ha in stampa, e la descrizione di quello che non ha disegnato. Le epigrafi che accompagnano queste pitture, in generale sono copiate esattamente, e però non può intendersi come non siano state interpretate dal primo editore e lasciate per la maggior parte senza supplemento. L'ipogeo, a quanto pare, fu prima cimitero poi volto ad uso di cappella. Gli argomenti delle prime pitture che ornavano un'abside ed un cubicolo, ne danno indizio certo: di poi a questi furono sostituite altre pitture sacre. Parliamo dell'abside. Ha questa in alto una zona dipinta in modo che è agevole distinguervi tre epoche. La seconda volta vi fu rappresentato il miracolo della moltiplicazione. Stava Gesù nel mezzo ai due Apostoli che qui sono appellati nella epigrafe sovrapposta, ΠЄΤΡΟϹ, ΑΝΔΡЄΑϹ. La figura di Gesù fu poi rifatta, e quella di Andrea cambiata in un personaggio che offre un dono ed ha dietro la testa la tavoletta quadrata (vedi per l'intelligenza la Tavola 105 B, 5, nel vol. II dell'Opera). Gesù siede in trono, porta il nimbo crucigero ed è distinto dalle sigle IC XC. Tutto ciò mostra che il ritocco è posteriore al secolo quarto. In prima Gesù era in piedi, come ho detto, fra i due Apostoli, e di qua e di là vedevansi sedere a mensa le turbe sul terreno erboso e mangiavano la *eulogia*, o sia il pane moltiplicato da Cristo. La leggenda che si vede a destra sopra una parte di loro, il dichiara: ΤΑϹ ЄΥΛΟΓΙΑϹ ΤΟΥ Χριστοῦ ἐσθίοντες. Il senso eucaristico vi è solo indicato abbastanza dalla voce εὐλογία. A sinistra del gruppo di mezzo rimangono alcune tracce di due rappresentanze oggi perite; la resurrezione di Lazaro e l'ingresso di Cristo in Gerusalemme, che si debbono credere d'epoca anteriore alla pittura della moltiplicazione dei pani.

Entrando nella stanza o cubicolo, quivi troveremo tre arcosolii che sono stati dipinti due volte. La pittura anteriore del primo arcosolio rappresentò nel fondo la risurrezione di Cristo, o sia l'*anastasis*. V'erano il sepolcro e l'Angelo a destra, le due Marie a sinistra e un gruppo di soldati in preda al sonno. Vi si vedeva arrivare S. Pietro dichiarato dalla leggenda CIMωN O KAI ΠЄTPOC. A questo soggetto ne fu sostituito un altro e fu di figurare Gesù fra i quattro Profeti maggiori. Manca ora la figura del Signore, ma dei quattro Profeti ve ne è tanto che fa maraviglia non siano stati intesi da chi ne ha trascritte le monche epigrafi, nelle quali per lo meno quelle di ΔANIHΛ e di ЄIZηKIHΛ sono interamente conservate.

Nel secondo arcosolio è figurato Gesù che calca l'aspide e il basilisco, e vi si legge il luogo del salmo, Ἐπὶ ἄσπιδα καὶ βασίλισκον ἐπιβήσῃ e di più, χριστιανῶν ἔλπις. Il Redentore sta fra i due celebri martiri Cosma e Damiano. Questa pittura fu surrogata ad una anteriore perita a cui debbono riferirsi le imagini dipinte sulla volticina: a destra S. Tommaso Apostolo, a sinistra due donne, una giacente l'altra stante.

Nel terzo arcosolio è dipinta una croce sulla quale, ovvero al piede di essa, dovevano aver figurato l'Agnello divino, come in altre simili rappresentanze: ce ne dà sospetto l'avanzo della epigrafe ὁ ἀΜνος τοῦ ΘЄOY O NερωN AMAPτιαC τοῦ KOCMOυ. Stanno a destra e a sinistra della croce due persone, facilmente la Vergine e S. Giovanni.

Il concetto delle tre rappresentanze descritte, in parte nuovo, è certamente assai bello. Gesù fra i profeti, Gesù fra i martiri, Gesù crocifisso fra la Vergine e l'Apostolo Giovanni.

Nel centro della volta è rappresentato Gesù con libro nella sinistra velata, e vi sta in mezzo ad una gran moltitudine di Angeli alati e diademati che gli si prosternano davanti e l'adorano.

Le pareti dell'abside e del cubicolo portano ancor esse pitture. Nelle due pareti laterali dell'abside sono figurati i quattro Evangelisti, e sulle pareti del cubicolo i SS. Sergio, Bacco, Giovanni Battista ed altri Santi dei quali non è stato possibile leggere i nomi. Sulla parete d'ingresso al cubicolo è figurato Gesù com'è predetto dai Profeti, in figura cioè dell'Angelo del Testamento e di buon Pastore. La croce colla epigrafe IC XC NIKA che si vede ripetuta due volte sulla parete esterna del primo arcosolio, ove sono dipinti i SS. Sergio e Bacco, segna un'epoca a parte. Questa epigrafe divisa in quattro gruppi impressi ai quattro angoli che fanno le traverse della croce, non ha esempio certo nelle monete anteriori ad Alessio I Comneno (SABAT. pl. LII), e non è che per congettura se ne vediamo attribuita una con tal tipo a Giovanni I Zemisce (id. pl. XLVIII).

(Prima del 630)

CATTEDRA DI S. MARCO

Nella basilica di S. Marco in Venezia si è venerata e si venera tuttavia una cattedra vescovile, per costante tradizione detta dell'evangelista S. Marco, senza che si sappia quando sia stata portata ivi da Alessandria di Egitto. Colui che l'addita il primo è Flaminio Corner (*Mon. delle chiese di Venezia*, tom. X, pag. 130), dove scrive: stava la cattedra di S. Marco in S. Marco dietro l'altar maggiore *in sacello principe post aram maximam,* e l'anno 1534 ne fu tolta per collocarla nella cappella di S. Giovanni Battista. Il più recente scrittore che ne parli è il Molino (*De vita et lipsanis S. Marci;* Romae, 1864, pag. 199, ed. ab. PIERALISI), ma questi suppone che fosse prima nella cattedrale di Grado, e dice di non sapere quando di là fosse trasportata a Venezia. *Quo tempore Grado Venetias translata fuerit hactenus reperire non potui.* Giovanni diacono, nella cronaca veneta che credesi la più antica di tutte, mescolando notizie erronee a qualcuna vera, narra che Eraclio mandò a Grado la cattedra di S. Marco che Elena, madre di Costantino, aveva tolta da Alessandria. Gli errori di costui intorno alle epoche

dei Papi Benedetto e Pelagio sono stati corretti dal De Rubeis, ma questi ha lasciato intatto il luogo ove dicesi che S. Elena trasportò da Alessandria la cattedra di S. Marco. La cronaca di Altino (*Arch. stor. ital.* tom. VIII; Firenze, 1845 e 1847, lib. VII, pag. 211) scrive, che Eraclio trovò in Grado la sedia da S. Marco inviata a S. Ermagora: indi poco dopo afferma, che Eraclio trasportò seco da Heraclia a Grado la cattedra di S. Marco.

I Veneziani nel principio del secol nono (vedi Baronio ad an. 820, pag. 21; *Act. SS. Apr.* III, pag. 359, 7) essendo andati in Alessandria per ottenere il corpo di S. Marco, ebbero in risposta da Stauracio e Teodoro che ne erano custodi: *Sufficiat vobis, quod sedem eius habetis.* Ma nell'anno 826 il sinodo Mantovano afferma, che il patriarca Paolo eletto nel 557 trasportò da Aquileia a Grado *sedem sanctorum Marci et Hermagorae* (ed. De Rubeis, *Mon. Eccl. Aquil.* pag. 415).

Queste memorie della cattedra alessandrina trasportata nella Venezia sono le più antiche, ma sembrano alludere a quella cattedra che dicevasi di avorio, e che si trova menzionata insieme con quella di S. Ermagora parimente di avorio: però della cattedra di pietra il solo Corner parla espressamente.

Di una cattedra d'avorio come esistente in Aquileia parlano gli Atti di S. Marco scritti tra l'VIII e il X secolo, e dicono che, per antica tradizione, era quella la cattedra di avorio dove S. Marco sedeva scrivendo in Aquileia il Vangelo (*Act. II, Aquil.* III, pag. 347): *Adest... quae usque in hodiernum diem in eadem ecclesia perseverat ex ebore utique antiquo cathedra politis compacta tabulis, in qua quidem sedisse illum dum evangelicas paginas exararet priscorum non reticuit memoria relatorum, in cuius nimirum cathedrae sedili nullus est unquam ausus pontificum deinceps residere, sed in magna veneratione hactenus a cunctis extat pontificibus humiliter honorata.* L'autore di questi Atti scriveva adunque dopo che la cattedra di S. Marco era da Grado ritornata in Aquileia. Con tuttociò a Giovanni Candido prima del 1521, nel qual anno stampò i suoi commentarii (*Comment. Aquilei.* III, pag. XII versa), la mostrarono tuttavia *in sacrario gradensi laceram, ebore consertam.* Ciò è quanto si è scritto della cattedra di S. Marco d'avorio, ma di quella di pietra niuno sa dirci quando e donde sia venuta in S. Marco di Venezia. A noi sarà d'uopo quindi rivolgerci alla cattedra stessa che diracci essere veramente venuta da Alessandria ed essere di certo quella che si diceva di S. Marco, quantunque non si possa sapere quando l'abbiano da quella città portata in Venezia. Essa è ornata di bassirilievi su tutte le quattro facce, e però non destinata a stare fissa al muro dell'abside, come le nostre di occidente, ma solitaria; di che io non ho esempio veruno negli scrittori, siano anche africani e del l'Egitto, dei cui troni episcopali il vescovo Sinesio di Ptolemaida nella Pentapoli ci fa sicuri (in *Catastasi*), ma sì nella cattedra eburnea di S. Massimiano in Ravenna. Pare adunque che questa cattedra pontificale non sia stata fatta per essere addossata al muro della tribuna, ove solevano collocarsi i troni dei vescovi (vedi Schelstrate, *Conc. Antioch. can. II,* cap. IV, n. 13), e in modo che potesse essere visibile da tutte le facce: stimo che alcuno dei vescovi alessandrini l'abbia fatta scolpire consecrandola alla memoria di S. Marco, onde poi fu detta e in appresso creduta la cattedra di quell'Apostolo. Essa è cavata da un sol pezzo d'alabastro orientale, nè potè mai essere scolpita affinchè servisse nelle funzioni ecclesiastiche: lo scavato del sedile essendo di 21 once romane, pari a 39 centimetri del metro francese, ed avendo inoltre le braccia laterali piene ed elevate, un giovanetto soltanto vi si sarebbe potuto introdurre a sedere, non un uomo maturo e parato degli abiti pontificali e quando essa cattedra era coperta dal solito drappo, onde si denominasse velata. Nel basso di essa cattedra a destra e di schiena vedonsi scavate due nicchie rettangolari: quella a destra è più alta, nè pare che abbia interrotta una volta la scultura in bassorilievo; ma la più bassa a sinistra taglia il tronco dell'albero ivi rappresentato, e però non vi fu scolpita sul disegno dell'artefice. Il

concetto di colui che la modellò si è di rappresentare per simboli la predicazione del Vangelo. Vediamo ciascuna cosa particolarmente. Nel primo gruppo scolpito sulla spalliera, appare l'Agnello divino appiè di un albero fronzuto che è un sicomoro piantato sopra la cresta di un monte dal quale sgorgano quattro ruscelli. Il sicomoro, o sicamino, è il fico di Egitto (Plin. XIII, 7, 14), ma gli antichi presero invece la palma per simbolo di questo paese: il coccodrillo legato alla palma sulle monete di Nimes ha questo senso. Sta dunque come pianta naturale dell'Egitto in luogo di un albero qualunque, che posto sul monte prende il senso di albero della vita, simbolo della croce, a piè della quale sta l'Agnello divino, o sia la vittima, che sopra di essa compì il sacrifizio. I quattro ruscelli sgorganti dalla roccia simboleggiano l'evangelica predicazione, e però il battesimo pel quale è costituita la Chiesa di Cristo.

Alla medesima evangelica predicazione alludono i quattro simbolici animali, che qui hanno le sei ale attribuite ai Cherubini; di che abbiamo un altro esempio nel musaico del Battistero napolitano (vedi la Tav. 270).

Parimente nuovo è il baston pastorale in mano all'Angelo che suona il corno. Il significato per altro n'è evidente: esso allude al pastorale magistero del vescovo. Non v'ha dubbio che i due Apostoli figurati sull'anterior parte del disco siano i SS. Pietro e Paolo, e che Pietro sorregga la croce che è insegna del suo primato, Paolo tenga il volume che è simbolo dell'apostolato: ambedue hanno il libro come membri del collegio significato da due Apostoli scolpiti di qua e di là della croce nella parte posteriore del disco, i quali si recano il loro libro. Ora per determinare la provenienza alessandrina della cattedra, ne giovi considerare che oltre al sicomoro v'è la croce sormontata dal pomo: ma sopra tutto è da apprezzare il baston pastorale dato solo a quell'Angelo che accompagna l'uomo, uno dei quattro simboli evangelici, e inoltre suona il corno. Ciò vuol dire che è questa la chiesa dove tenne la cattedra uno dei quattro Evangelisti, e solo rimane a sapere quale attribuzione dei simboli si facesse in Egitto. Ma noi abbiamo dimostrato nella dichiarazione della Tav. 413 che nell'applicazione dei simboli evangelici si variava, e che in oriente l'uomo davasi a S. Marco e il leone a S. Matteo. Quindi è dimostrato che in questa Chiesa l'uomo si attribuiva a S. Marco e in pari tempo è provato che questa cattedra è veramente l'Alessandrina.

(Anno 625-640)

PAPA ONORIO.

Dopo che la pia Costantina ebbe edificata la basilica in onore di S. Agnese fuori delle mura di Roma sulla via Nomentana, il bell'edifizio ebbe due volte ad esser rifatto; la prima da papa Simmaco e la seconda volta da papa Onorio (625-640) il quale vi pose il musaico nell'absida che tuttavia vi si conserva: *Fecit absidam ex musibo*, scrive il libro pontificale, e lo conferma l'epigrafe aggiunta al musaico riportata da noi a suo luogo.

La vergine Agnese vi si vede in veste assai ricca e tutta ornata di perle come usavano le donne della corte imperiale di allora, e porta inoltre in capo una corona. Questa insegna non conta finora nella iconografia sacra un esempio più antico. Colla imagine della vergine già riccamente vestita e coronata da sposa dell'Agnello, e a cui dall'alto Iddio dona un'altra corona che è quella del martirio, si vedono a destra e a sinistra due personaggi, ai quali per recente restauro si sono aggiunte le teste. Così almeno le vediamo noi, mentre al tempo del Ciampini erano supplite in pittura (*Vet. mon.* II, pag. 105): *Animadvertendum est amborum pontificum vultus pictura fuisse suppletas, quia musivum deciderat*: e però non sappiamo intendere ciò che voglia dire l'anonimo barberiniano (*Cod. Barber.* sc. XI, 197, pag. 173) quando scrive che quei volti *poco si conoscevano* prima che quel musaico fosse rifatto dal cardinal di Firenze poi Leone XI. Credonsi questi essere due Papi, Simplicio

che il primo rinnovò l'absida e tutta la basilica (*Lib. pont.* cap. X), ed Onorio che la rifece e ne decorò di musaico l'absida e pose un tugurio d'argento al sepolcro come leggesi nel Libro pontificale e vi aggiunse l'epigrafe conservata dal codice di Closterneubourg (Mai, *Scr. vet.* tom. V, pag. 418); ed è questa:

VIRGINIS HOC AGNE CLAVDVNTVR MEMBRA SEPVLCHRO
QVAE INCORRVPTA TAMEN VITA, SEPVLTA TENET.
HOC OPVS ARGENTO CONSTRVXIT HONORIVS AMPLO
MARTYRIS ET SANCTAE VIRGINIS OB MERITVM.

L'uso di rappresentare i martirii è antico e rimonta ai primi esordii del secolo quarto: il figurarne gli strumenti in mano del martire, ovvero presso di lui, risale all'epoca di Sisto III, il quale pose nella Basilica di S. M. Maggiore le imagini di quei Santi che avevano data la vita per la fede combattendo l'eresia di Nestorio e di Eutiche. In pari tempo in Ravenna, nel musaico del Mausoleo di Galla Placidia, S. Lorenzo ha da presso la graticola col fuoco acceso; e su una delle borraccette di Gerusalemme S. Andrea Apostolo porta la croce sulla quale spirò dando la vita per Cristo.

Papa Onorio pose una spada a'piedi di S. Agnese, e ai due lati della predella che porta la sua imagine, rappresentò le fiamme del rogo alle quali fu condannata e vi stette dentro; ma Iddio la preservò da quella morte.

(Anno 641, 642)

GIOVANNI IV PAPA.

Dalmatino di patria, papa Giovanni IV fece trasportare in Roma da Salona e dall'Istria molti corpi di Santi Martiri consecrando ad onor loro un oratorio che adornò di musaici. Nell'abside Cristo appare sulle nuvole fra due Arcangeli che l'adorano colle mani giunte, mentre la SS. Vergine sta in basso nell'atto di orare fra i SS. Apostoli Pietro e Paolo, i due Giovanni, l'Evangelista e il Battista, e i due vescovi di Salona, Domnione il fondatore di quella chiesa e il martire Venanzio. Nell'ultimo posto a destra, il papa Onorio sembra offrire il codice evangeliario insegna del suo magistero; a sinistra il papa Giovanni offre a Cristo l'oratorio, il cui simulacro porta nelle mani. La Vergine ha di singolare una croce pendente sul petto, e due croci le si vedono dipinte sulle vesti, l'una sulla parte del pallio che le ammanta la testa, l'altra sul lembo della cintura. Nella imagine di S. Pietro abbiamo un secondo esempio della insegna delle due chiavi che ei si reca in mano. Il Battista indossa la tunica e il pallio e porta nella sinistra una croce in asta. È noto che egli additò il Messia ai suoi discepoli colle parole: Ecco l'Agnello di Dio che toglie il peccato del mondo; colle quali significò chiaramente la futura passione e morte di croce. Perciò gli si dà per insegna caratteristica l'agnello, e questo anche nel centro di una croce in asta, ovvero, come qui, gli si dà a portare la semplice croce.

Sulla fronte dell'abside sono rappresentati, parimente in musaico, S. Venanzio e S. Domnione Vescovi, il prete S. Asterio, il diacono S. Settimio e un uomo apostolico di nome Anastasio: in fine vi si vedono altri quattro Santi in abito civile. Il Martirologio romano fa memoria di S. Domnione con otto militari (11 apr.): *Salonae in Dalmatia SS. martyrum Domnionis Episcopi cum militibus octo.* Ma il musaico di papa Giovanni rappresenta le imagini di coloro le cui reliquie furono deposte nell'oratorio.

Una composizione simile a quella della nostra absida, a testimonianza di Fozio (Combefis, *Orig. rorumq. constantinopol. manip.* pag. 301, 304), vedevasi nella chiesa di S. Maria in Constantinopoli, dedicata al Salvatore, a S. Michele e al santo Profeta Elia. Gesù vi era rappresentato sulle nuvole in mezzo agli Angeli: nel piano inferiore v'era espressa la Vergine orante in mezzo al coro degli Apostoli e dei martiri; i Patriarchi e i Profeti erano figurati intorno alle pareti della basilica.

Sotto il musaico dell'abside si leggono quattro versi nei quali si fa menzione dei musaici che adornavano il vicino battistero costantiniano, a cui,

dice il poeta, papa Giovanni fece simile l'oratorio decorandolo alla guisa medesima.

MARTYRIBVS CHRISTI DOMINI PIA VOTA IOHANNES
REDDIDIT ANTISTES, SANTIFICANTE DEO,
AC SACRI FONTIS, SIMILI FVLGENTE METALLO,
PROVIDVS INSTANTER HOC COPVLAVIT OPVS.

(Anno 640.)

PAPA SEVERINO.

Notai nei Vetri (ed. seconda, pag. 84) che papa Severino nel 640 rifece il musaico della basilica di S. Pietro che era caduto: *Musivum quod dirutum erat restituit. Hic renovavit absidam beati Petri apostoli ex musivo quae diruta erat.* Che novità vi arrecasse questo restauro a noi è ignoto; solo sappiamo che ancor esso dopo il 1198 fu rifatto da Innocenzo III, e che dopo il 1334 vi lavorò il celebre Giotto. Oggi di tutto questo musaico fatto demolire a tempo di papa Sisto V, rimane la sola testa di S. Paolo e un disegno della composizione. Ma se io non vado errato, il tipo originale che ho creduto e credo tuttavia costantiniano ci si è conservato in uno dei fondi di tazze che vanno sotto il nome di vetri cimiteriali. Noi vediamo che quella nobilissima idea fu riprodotta in seguito e servì di base alle composizioni che erano destinate alle absidi delle Basiliche; e poichè essa riguarda nel modello primitivo la istituzione della Chiesa cristiana, della quale Pietro prende in quel dipinto le insegne di giurisdizione, rettamente, parmi, conchiuderemo opinando che, se in altra basilica mai doveva essere, non poteva certamente non esser collocato in prima nella basilica del principe degli Apostoli. Che poi la composizione fosse inventata per una basilica, ciò è evidente, essendo assurdo in arte supporre che una tale e tanta composizione che trovasi ripetuta anche in una lastra cimiteriale, siasi imaginata la prima volta per un piccolo fondo di tazza.

(Anno 642.)

PAPA TEODORO

Nell'anno 642 fu assunto al pontificato papa Teodoro, al quale si attribuiscono le pitture del cimitero di S. Valentino e il musaico della basilica di S. Stefano sul monte Celio, e credo a ragione, perchè i concetti dell'uno e dell'altro sono conformi ai tipi della chiesa gerosolimitana, donde egli traeva l'origine e ove l'educò Teodoro vescovo suo padre. La pittura della stanza cimiteriale di S. Valentino esprime la visita di Maria SS. a santa Elisabetta, la natività e la crocifissione del Signore. Vi erano dipinti ancora alcuni Santi, due dei quali furono pubblicati dal Severano nel Bosio: S. Lorenzo e un altro Santo martire che parmi S. Valentino prete. Semplice e chiara è la scena della visitazione, ma la seguente fu interpretata dai disegnatori del Bosio e del Ciacconio in due modi diversi.

In ambedue i disegni è una nicchia, ed ivi la SS. Vergine in busto col Figliuolo in grembo di prospetto con la epigrafe SC̄A D̄I GENETRIX; ma sulla nicchia vedesi nel Bosio il divino Fanciullo in fasce cinto di nimbo crocigero, ed una donna che appressandosi alla cuna stende il braccio assiderato; mentre nella copia fatta ritrarre dal Ciacconio (*Mss. vatic.* 5409) sono due Angeli che sostengono una corona. Di più al lato destro della nicchia al Ciacconio si è figurata una donna cinta di nimbo e velata che nella epigrafe si appella *Mr Salomet,* MR SALOMET: indi è espresso un giovanetto nudo posto in un tino e curato da due donne che hanno posato un ginocchio a terra. Ma nel Bosio la donna coronata di nimbo è omessa, non è un giovinetto ma una vergine nuda messa in un caldaio e ivi tenuta da due uomini, uno dei quali è barbato: l'epigrafe si legge SALOME V ed è solitaria; perciò il Bottari l'attribuisce alla donna che è ai tormenti nel caldaio e che egli crede si chiamasse *Salome V(irgo).* Questi così strani dissensi non devono recar meraviglia se consideriamo le difficoltà che trovavano allora e trovano tuttavia gli artisti a ravvisare i soggetti in luoghi oscurissimi e la loro poca perizia dei cristiani monumenti. Di sotto alla nicchia dov'è dipinta la Vergine nel disegno del Ciacconio si vede ancora aggiunta una pecora che pascola.

Quando gli antichi musaici così della chiesa di S. Stefano come del foro, o sia del portico, furono distrutti, ve ne fu surrogato in quella vece uno che rappresentava i SS. Primo e Feliciano deposti quivi da papa Teodoro. Esso ci dà un bel riscontro della maniera di figurare il Crocifisso usata in oriente; perocchè ancor qui, come sui vasellini di Gerusalemme, si vede la croce nuda, e sulla parte prominente di essa un clipeo colla imagine di Cristo. Questa figura è stata presa a torto dal Marini per quella dell'eterno Padre *(clypeus in quo aeternus pater)*. Egli non si avvide che v'era in alto la mano celeste, cioè il Padre, sporgente dalle nuvole in atto di coronare l'imagine clipeata, che però non può codesta essere se non di Cristo. Questo musaico fu fatto ritoccare dal card. Gentili negli anni 1735, 36, come avverte il P. Cordova (*Diss. circa il martirio dei SS. Primo e Feliciano*, pag. 279, ed. Zaccaria, *Diss. di St. eccl.* Roma, 1794, tom. VIII).

(Anno 669-675.)

REPARATO VESCOVO DI RAVENNA.

Nella Tavola 275, numero 2, ho disegnato un avanzo di antico musaico, come ho potuto, omessi i restauri. Esso si conserva in Ravenna nella chiesa di S. Apollinare in Classe. Vi si vedono rappresentati i tre Augusti Costantino Pogonato il padre coi due fratelli Eraclio e Tiberio e col piccolo figlio Giustiniano ancor Cesare, nell'atto di porre nelle mani del Vescovo di Ravenna Reparato, un volume sul quale è scritto *privilegia*: il Vescovo è assistito dai suoi chierici e vi si vede dietro un personaggio decorato di nimbo, che però è a parer mio S. Agnello al quale furono in prima concessi i privilegii per la sua chiesa ravennate. Il soggetto del quadro ci è stato così descritto dall'ab. Andrea. Dic'egli che Costantino Pogonato dando a Reparato quelle concessioni, o sia privilegii che chiedeva da lui, gl'impose che facesse rappresentare in musaico quest'avvenimento, cosa che egli fece, aggiungendo sotto al quadro due versi che nel codice sono riportati così.

IS IGITVR SOCIVS MERITIS REPARATVS VT ESSET
AVLA NOVOS HABITVS FECIT FLAGRARE PER AEVVM

I versi sono oggi periti, ma se dovessero leggersi così sembrerebbero essere l'ultima parte di un epigramma; il che non essendo, è d'uopo emendarli in alcun modo probabile. A me pare che se in luogo di *Is igitur* si sostituisce *Exigitur*, si avrà un senso ragionevole, e apparirà essere intera l'epigrafe: parendo che voglia dire, per cortigianeria, quel musaico essersi voluto dall'Augusto che si era associato in una parte del lavoro il vescovo Reparato. La testa intera del Pogonato pare antica, nè può fare ostacolo a ciò la poca barba, perchè ho davanti un soldo d'oro battuto da lui in consorzio ai due suoi fratelli, fra il 668 e 669, dove mostra appena un fior di lanugine sulle gote (cf. Sabat. *Monn. Byzant.* pl. XXXV, n. 13), mentre in altre monete contemporanee ha barba folta e prolissa (ib. nn. 8-12, 14-21; pl. XXXVI, 1, 2, 4, 7).

(Anno 681.)

MACARIO DI ANTIOCHIA.

Il suggello di Macario, unico di tal nome nella serie dei Patriarchi di Antiochia, trovato presso questa città che ora si chiama Antab, nel 1701 fu pubblicato dallo Chandler nella prefazione ai *Marmora Oxoniensia* (pag. VII). In tal prezioso monumento si rappresenta S. Pietro assiso in cattedra con in mano una chiave e da presso, sopra una colonnetta, il gallo: intorno vi si legge codesta epigrafe che do coi monogrammi sciolti: + ΜΑΚΑΡΙΟϹ ЄΛЄω ΘЄΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗϹ ΘΥΠΟΛЄωϹ ΑΝΤΙΟΧЄΙΑϹ ΚΑΙ ΠΑϹΗϹ ΑΝΑΤΟΛΗϹ. Macario era monotelita e per tal motivo nel 681 dall'imperatore Costantino Pogonato, cacciato dalla sua sede, finì i suoi giorni in Roma. L'imagine di S. Pietro che è rappresentato colla chiave nella sinistra e la destra parlante, assiso di fronte sulla sua cattedra, ci dà il più bel confronto colla famosa statua di bronzo della basilica Vaticana.

(Anno 677-688.)

TEODORO DI RAVENNA.

Quantunque il secolo settimo declinasse alla monotonia dei concetti, troviamo non pertanto qua

e là riprodotte le istorie dell'antico Testamento; e ai tempi di Teodoro arcivescovo di Ravenna che governò quella Chiesa dal 677 al 688, il patrizio Teodoro esarca pose in S. Maria alle Blacherne di codesta città una coperta *(theca)* di preziosissima porpora, con la creazione del mondo e in special modo dell'uomo: *Fecit thecam ex blacta alithina pretiosissima habentem historiam quomodo Deus fecit caelum et terram et creaturas mundi et Adam et progenies illius.*

(Anno 678-685)

PAPA AGATONE.

È di somma importanza il ricordare, di qual tesoro d'imagini sacre il Santo Papa Agatone fornisse S. Benedetto Biscopo ad ornamento della chiesa di S. Pietro fabbricata da lui in Inghilterra allo sbocco del fiume Viro. Noi ne abbiamo un cenno nella *Vita quinque Abbatum,* scritta dal Venerabile Beda. Furono adunque le imagini della Vergine e dei dodici Apostoli, le istorie evangeliche e dell'Apocalissi. *Picturas imaginum sanctarum, quas ad ornandum ecclesiam beati Petri apostoli quam construxerat detulit, imaginem videlicet beatae Dei genitricis semperque Virginis Mariae simul et duodecim apostolorum, quibus mediam eiusdem ecclesiae testudinem, ducto a pariete ad parietem tabulato (lapideo* v. not. Mabill. alle parole *lapideam ecclesiam) praecingeret imagines evangelicae historiae, quibus australem ecclesiae parietem decoraret, imagines visionum Apocalypsis beati Ioannis quibus septentrionalem aeque parietem ornaret, quatenus intrantes ecclesiam omnes, etiam litterarum ignari, quaquaversum intenderent, vel semper amabilem Christi sanctorumque eius quamvis in imagine contemplarentur aspectum, vel dominicae incarnationis gratiam vigilantiore mente recolerent, vel extremi discrimen examinis quasi coram oculis habentes districtius seipsi examinare meminissent.*

Dalla qual relazione apprendiamo, che la Vergine, o piuttosto il Salvatore cogli Apostoli, fu collocato in fondo della chiesa al luogo dell'abside; l'istoria della vita di Cristo sulla parete riguardante il mezzodì, e le visioni dell'Apocalissi relative all'estremo giudizio, sulla parete opposta che era a settentrione. Di qui si fa manifesto che si ebbe anche in occidente il pensiero di ricordare ai fedeli congregati nelle chiese l'estremo giudizio: il che fu fatto con dipingere la visione dell'Apocalisse, ovvero alcune sue parti; il qual uso diventò poi solenne in oriente dove gli si diede il nome di ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, come ha ben dimostrato il signor Durand.

Tornò poi a Roma il Santo la quinta volta che fu l'ultima, e anche allora ricevette regali preziosi d'imagini e di più molti libri liturgici. Le pitture riportate servirono ad abbellire la chiesa della SS. Vergine fabbricata da lui nel monastero maggiore; e per la chiesa dedicata a S. Paolo e il monastero portò quadri che mettevano a confronto le figure del Testamento vecchio cogli avvenimenti del nuovo. Isacco che porta le legna, figura di Cristo che porta la croce. Il serpe messo sul palo da Mosè e il Figliuol dell'uomo confitto in croce. Del quale studio di confronto si è parlato di sopra, e giova ripeterlo contro quei recentissimi scrittori che nelle scene dei due Testamenti vogliono essersi avuto generalmente di mira la storia e che non si fosse inteso di esprimere il senso figurato. Scrive adunque Beda così: *Magna quidem copia voluminum sacrorum sed non minori sicut et prius sanctarum imaginum munere ditatur: nam et tunc dominicae historiae picturas quibus totam beatae Dei genitricis quam in monasterio maiore fecerat ecclesiam in gyro coronaret, imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque beati Pauli apostoli de concordia veteris et novi testamenti summa ratione compositas exhibuit, verbi gratia Isaac ligna quibus immolaretur portantem et Dominum crucem in qua pateretur aeque portantem, proxima super invicem regione pictura coniunxit. Item serpenti in eremo a Moyse exaltato, filium hominis in cruce exaltatum comparavit.*

L'imagine di S. Sebastiano in musaico che tuttora si trova in S. Pietro *ad vincula* e vi è

venerata, fu posta dal medesimo Papa Agatone. Il Santo Martire vi è figurato in abito militare con tunica e clamide: è barbato e cinto di nimbo, e colla sinistra velata sostiene la sua corona.

(Anno 680.)

DUE SARCOFAGI.

Abbiamo in questo secolo settimo due esempii di sarcofagi; l'uno decorato di croci, di conchiglie e di fogliame, l'altro di figure sacre. Nelle due tombe, l'una di Santa Telchide o Theodiechelde morta circa il 660, e l'altra del suo fratello S. Agilberto che trapassò l'anno 680. Il De Caumont pubblicolli ambedue nel *Bull. monum.* 1843 (vol. IX, pag. 187; *Les tombeaux et les cryptes de Jouarre*): se ne ha del primo un disegno anche nella *Inscr. chrét. de la Gaule* del Le Blant; tom. I, pl. 22, n. 140. Questo sarcofago porta scolpite sulle due facce due serie di otto conchiglie ciascuna, e sul coperchio sei croci entro cerchi e negl'intervalli foglie a modo di squame. Quello di S. Agilberto che è figurato, rappresenta nel mezzo Gesù sedente in trono fra dodici Angeli tutti vestiti di tuniche esomidi, colle braccia elevate in atto di sostenere alcuna cosa che ora non ben si discerne: uno di essi ha certamente un globo. Ma l'uso di figurare era divenuto assai raro nell'epoca dei Merovingi, nella quale prevaleva invece l'ornato di fogliami e di linee geometriche variamente disposte a disegno (vedi De Caumont. *Bull. mon.* tom. XXVIII, pag. 102 e tom. XXIX, a. 1863; *Rapport verbal sur les moulures merovingiennes*, t. XXX, a. 1864, pag. 234). Il costume di scolpire croci ed agnelli e monogrammi tra svariate modinature, dominava in Ravenna, quantunque non vi si possa dire introdotto nè quivi solo diffuso. La tomba di S. Cassio di Narni dimostra che in Italia, fin dal secolo quinto, erasi cominciato a dar luogo a queste semplici e simboliche rappresentanze; e fin dal primo lustro del secolo settimo nelle Gallie, sì nei sarcofagi come nelle mense di altare.

(Anno 685-695 — 705-711.)

GIUSTINIANO II.

Il busto del Salvatore di prospetto con una croce che gli fa da nimbo, sembra essersi introdotto in questa età; almeno noi ne abbiamo esempii d'epoca certa sulla moneta di Giustiniano II Rinotmete. Non sappiamo se fosse a scopo di rappresentare il Crocifisso; però è sicuro che ha la più grande somiglianza col busto del Redentore posto da Ursicino di Ravenna nel centro della croce. Il nimbo crucigero non si diede perciò ad altri che all'Uomo Dio, e per analogia ai suoi martiri che ne hanno imitata la passione. L'ha inoltre la Vergine che partecipò sì da vicino alla morte del Figlio da meritarsi giustamente il bel titolo di Regina dei martiri: l'ha quell'uomo che si attribuisce come simbolo evangelico a S. Matteo per aver questo Evangelista narrata l'umana generazione di Cristo.

(Anno 687 701.)

PAPA SERGIO.

Sergio papa rifece in parte il musaico dell'atrio di S. Pietro, e a questo Apostolo dedicò una statua d'oro e la pose al lato sinistro dove nella Basilica stavano le donne, e tolse le antichissime statue dei due Apostoli che erano sull'ingresso della Basilica e ve ne sostituì due nuove (*Lib. pont. in vita,* cap. II, 12): *Fecit imaginem auream b. Petri apostoli quae est in parte mulierum, imaginem Apostolorum vetustissimam quae erat super fores eiusdem basilicae mutavit.* Pose anche un musaico ad onore di Santa Eufemia nella chiesa a lei dedicata in Roma, che oggi è distrutto. Nel disegno dato dal Ciampini la santa vergine è riccamente addobbata e cinge intorno alla fronte uno splendido diadema decorato di perle. Essa è in attitudine di orante, mentre due serpenti, da destra e da sinistra, le si sono drizzati contro sulle loro volute e sibilando le si avventano. La mano celeste che le porta la corona appare dall'alto.

Santa Eufemia ebbe una chiesa consecratale in Roma da papa Dono; una seconda le fu eretta e dedicata, presso Tivoli, da papa Gelasio; la terza che è quella dove si aveva il musaico postovi da papa Sergio, era sola superstite ai tempi del Baronio; ma egli non decide se fosse la stessa Eufemia o alcun'altra (*Martyrol.* 16 sept.) venerata nelle due chiese predette. Questa è di certo la Calcidese che si festeggiava dai latini nel predetto giorno. Che se è così, le due serpi non potranno essersi espresse a significarne il genere del supplizio. Quelle serpi possono bensì significare l'eresia, stante che S. Eufemia fu dichiarata protettrice del Concilio, e però si rappresentò con in mano un volume svolto che conteneva gli Atti di quella Sinodo contro l'eretico Eutiche monofisita.

(Anno 692.)

SINODO QUINISESTO

È importante il conoscere qual era il parere comune dei vescovi greci ed orientali sullo scorcio di questo secolo, quando congregati nella sesta Sinodo stesero un canone che è il XXXII, nel quale ordinano che oramai all'agnello solito rappresentarsi nelle sacre iconografie come tipo di Cristo, si preferisca l'imagine del Redentore. Adriano Papa loda l'arcivescovo Tarasio perchè cita questo canone in prova della venerazione dovuta alle sacre imagini (Harduin, *Conc.* 7, IV, pag. 98, 99). D'altra parte i canoni di questo Concilio non furono tutti approvati dalla Sede apostolica, e il simbolico agnello seguitossi a figurare come prima. Il soggetto preso specialmente di mira dai Padri del Sinodo sesto, fu l'agnello mostratô a dito dal precursore: *ἄμνος δακτύλῳ τοῦ προδρόμου δεικνύμενος* (vedi *Epist. Hadriani ad Tarasium*, *Conc. oecum.* VI, pag. 98). Questo soggetto erasi tanto prima fatto eseguire da Costantino Magno: i Padri del Concilio dichiaravano doversi oramai cessare dal figurare l'agnello in luogo del Crocifisso. Da ciò mirabilmente si conferma il senso dell'agnello posto nel centro della croce, così bene adoperato nella scena della crocifissione dall'abile scultore della colonna di S. Marco di Venezia (Tav. 497, 1).

IMAGINE DI S. PIETRO IN ROMA

L'Anonimo di Einsiedlen vide e trascrisse una epigrafe greca che il Mabillon diè alla luce alla fine della raccolta di quelle che aveva quel pio pellegrino copiate in Roma (*Vet. Analecta*, IV, pag. 505, n. 80). Eccola come si legge nella stampa del manoscritto:

In icona Sci Petri

ΤΟΝ ΘΕΟΝ ΛΟΓΟΝ ΘΕΝCΕΧΡΥCΩ
ΤΗΝ ΘΕΟΤΑ ΥΠΤΟΝ ΙΙΕΡΑΝΕΝΗ
ΒΕΒΗΚΩ COΥ ΚΛΟΝΥΜ

Il trascrittore non dice dove egli vide questa imagine di S. Pietro, nè se era una pittura ovvero una scultura. Molti pertanto l'hanno creduta copiata in Roma, perchè essa si legge in fine della raccolta predetta. Nè solo ciò, ma sono andati più oltre sostenendo che codesta epigrafe fu sottoposta alla statua di bronzo che rappresenta S. Pietro sedente in cattedra, la quale oggi tutti veneriamo nella Basilica Vaticana. Anzi allegano questo epigramma come solida prova che, fin dal settimo secolo, era questo bronzo notissimo in Roma e visitato dai pellegrini. Fra tutti codesti scrittori non è l'ultimo il De Magistris che tiene questa sentenza negli *Acta Martyrum ad ostia Tiberina*; Romae, 1795, pag. 350. Ma faceva d'uopo considerare, che dopo le iscrizioni di Roma in quel manoscritto se ne leggono quattro, le quali l'anonimo afferma aver copiate in Pavia; e stando questa nostra alla coda di queste, è d'uopo dire che non appartiene a Roma, sibbene a Pavia.

In Pavia vi fu una Basilica dedicata a S. Pietro che da Oldrado vescovo, nella lettera a Carlo Magno, è detta: *Templum Beati Petri in caelo aureo:* e quivi appunto l'anonimo vide l'imagine del santo Apostolo Pietro e ne trascrisse l'epigrafe. La copia è scorretta, ma ne fu tentata una emendazione dal Mabillon, non senza il consiglio degli amici, in questo modo: Τὸν *θεὸν λόγον θεᾶσθε χρύσῳ τὴν θεόγλυπτον πέτραν ἐν ᾗ βεβηκὼς οὐ κλονοῦμαι.* Se

si accetta questa molto probabile restituzione, ne segue che l'imagine di S. Pietro parli stando assiso sopra una cattedra, la quale era portata da una roccia che sembrava d'oro. Il Santo Apostolo dice: quella (roccia) d'oro, su cui vedete che io sto, essa è il Verbo Dio, il quale è la pietra fatta dalle mani di Dio; su di essa stando io, non sarò mai scosso. L'idea della cattedra posta sul mistico monte ha un confronto nel prezioso vetro cimiteriale dato nella Tavola 194, n. 3. Ma se poniamo che S. Pietro fosse rappresentato in piedi sulla roccia, noi il dovremo dire sostituito a Cristo, il quale più volte si è veduto sulla roccia in atto di instituire S. Pietro suo Vicario. Il Kirchhoff (*Corp. inscr. gr.* n. 8816) pensa che la leggenda non sia intera e si debba distribuire in versi bizantini così, *haud dubitanter*

. . . . τὸν θεὸν λόγον,
θεᾶσθε χρυσῷ τὴν θεόγλυπτον πέτραν,
ἐν ᾗ βηβηκὼς οὐ κλονοῦμαι . . .

Stima inoltre che l'imagine di arte bizantina, ancor essa debba essere alquanto più antica del secolo nono, al quale si assegna quel codice. Ma ora consta invece che il codice è del secolo settimo.

(*Secolo settimo.*)

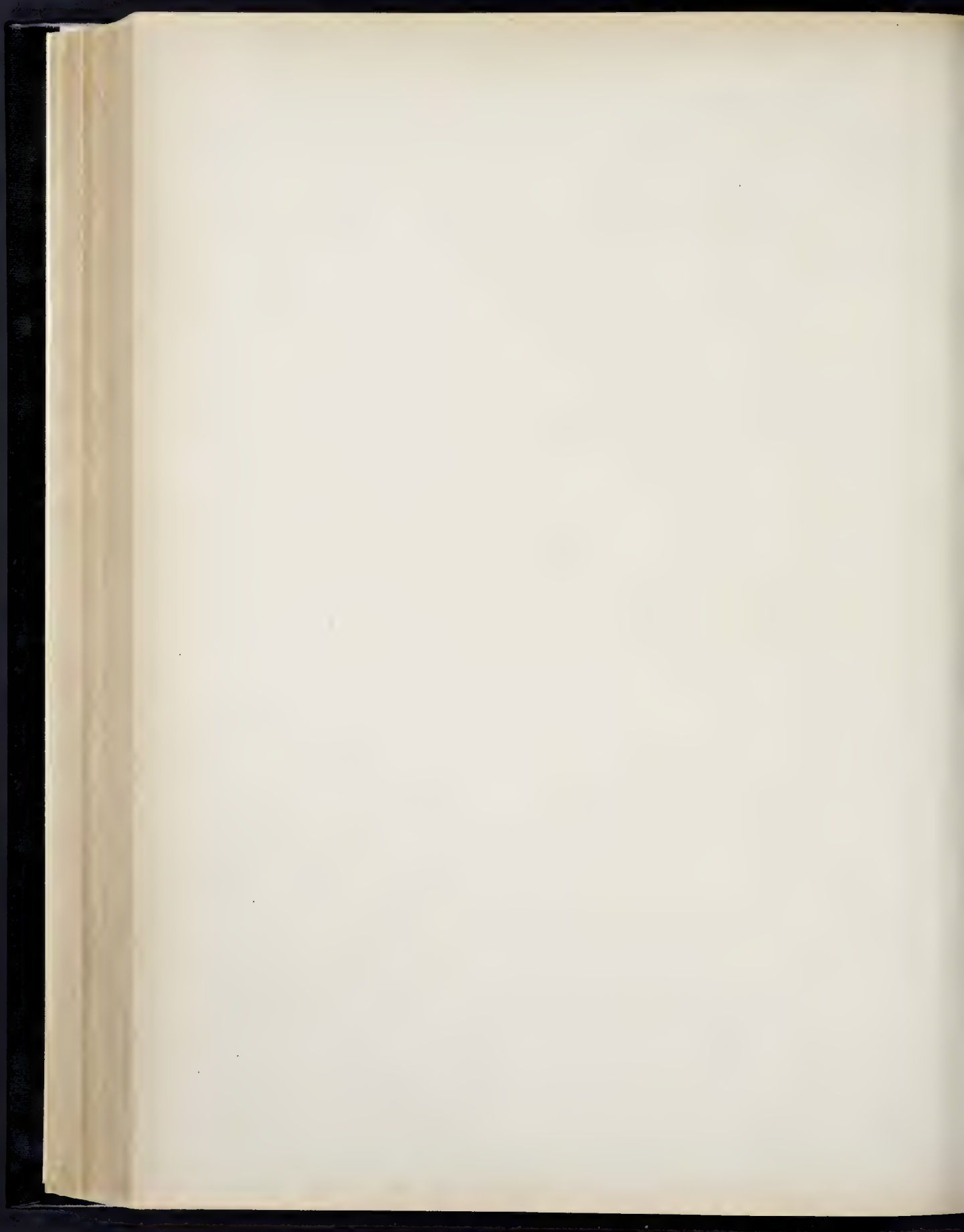
TAVOLA DETTA DEL PUERPERIO.

Il Signorili (*Cod. ms. vat.* 3536) ricorda una tavola d'argento e smaltata, *cum figuris sanctorum et graecis litteris, in qua est puerperium, quo Dñus noster Iesus Christus venit involutus tempore nativitatis eius.* Nell'inventario dell'Archivio liberiano 1499, si leggono queste parole: *tabula una laborata ex auro et argento et aliquibus smaldis cum imaginibus et litteris graecis ac lapidibus pretiosis, ubi reconditum est puerperium dn. I. C. a parte vero posteriori est argentea cum signo crucis.* L'epigrafe greca che si attribuisce al secolo settimo, non fu letta nè trascritta prima del 1750. Ecco intanto la lettura che non intendo di emendare nè di supplire:

ΑΔΥΟ ΑΓΓΕΛΟΙϹ ΜΕΚΡΑ ΤΗϹ ΧΕΙΡΟϹ . . ΤΩΝ ϹΤΕ-
. ΑΝΩΝ ΤΟΤΕ . . ΦΑ

E più sotto separatamente:

Ο ΑΓΙΟϹ ΔΗΜΗΤΡΙΟϹ ΘΕϹϹΑΛΟΝΗΚΗϹ ΚΑΤΩ ΟΑΓΙΟϹ
ΕΥϹΤΑΘΗΟϹ ΚΑΙ Ο ΧϹ ΕΝ ΜΕϹΩ ΤΩΝ ΚΕΡΑ-
ΤΩΝΕΛΑΦΟϹ Ο ΑΓΙΟϹ ΕΥϹΤΡΑΤΙΟϹ ΚΑΤΑ
Ο ΑΓΙΟϹ ϹΙϹΙΝΝΙΟϹ Ο ΜΑΡΤΥϹ ΚΑΙ ΓΕΝΗΤΗΤΩ ϹΑΝ
ΤΟΙϹ ΠΕΝΤΕ ΤΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΟΙ ΕΠΙΒΕΒΗΚΟ-
ΤΕϹ ΤΟΙϹ ΙΠΠΟΙϹ
Ο ΧϹ ΙΛΑϹΘΗΤΗ ϹΟΙ ΚΑΙ ΓΕΝΗΘΗΤΩ ΕΙΚΟΝΕΙ ΤΑΥΤΗ
ΚΑΛΕΙ ΧΡΥϹΩΝ

Vi sono adunque nominati i Santi Demetrio di Tessalonica, Eustazio col cervo fra le cui corna sta l'imagine di Cristo, Eustrazio, Sisinnio il Martire e i cinque martiri a cavallo. In alto vi debbono essere effigiati due Angeli con in mano una corona. Il Liverani pensa (*Del nome di S. M. ad praesepe*; Roma, 1854, pag. 77) che questi cinque martiri a cavallo debbano essere i SS. Acindino, Pegasio, Aftonio, Elpideforo, Anempodisto celebrati nel Martirologio ai 2 di novembre. A noi importa notare la imagine di S. Eustazio e Cristo crocifisso che gli appare di mezzo alle corna del cervo; il quale argomento non ha finora riscontro nei soggetti dei primi secoli trattati dall'arte.

LIBRO DODICESIMO

ANNALI DELL'ARTE CRISTIANA

SECOLO VIII.

DALL' ANNO 700 ALL' 800 ED OLTRE.

(Anno 705-708.)

PAPA GIOVANNI VII.

Questo papa Giovanni, greco di origine, aprì il secolo ottavo vestendo ed abbellendo una cappella dedicata alla Vergine nella basilica di S. Pietro, e la parete vicina con musaici preziosi. Essi vi rimasero intatti fino a tanto che fu demolita la cappella, ma se ne cavarono alcuni disegni e se ne conservarono alcuni particolari, donde possiamo avere una idea sufficiente delle composizioni e dell'arte.

Questi disegni sono di mano del Grimaldi o dei copisti del suo manoscritto: se ne ha pure una copia, verosimilmente quella medesima che fu ordinata da papa Paolo V. Il prefetto dell'archivio, canonico D. Alberto dei conti Barbolani, nel 1841 raccolse in un volume quelli che potè trovare tuttavia superstiti: sono a matita e appartengono ai misteri della Vergine. I codici autografi del Grimaldi veduti da me sono tre: uno ve n'è nell'archivio capitolare della basilica vaticana e due nella biblioteca Barberini. Sono copie di età posteriore quello della biblioteca Vaticana, quello della Corsiniana e uno dei due che si conservano nell'archivio capitolare predetto.

I disegni del Grimaldi sono schizzi a penna e a colori che rappresentano i misteri della vita di Maria SS. e di Gesù, e separatamente gli Atti della predicazione di S. Pietro, la disputa con Simon Mago e il suo martirio in compagnia di S. Paolo.

La cappella, in una iscrizione che il Papa vi appose, è chiamata la casa della santa Madre di Dio: DOMVS SCAE DEI GENITRICIS MARIAE. Però nella volta v'era rappresentata la Vergine col Bambino e i SS. Apostoli Pietro e Paolo.

L'abside portava, in proporzione colossale, l'imagine di Maria, e il Papa in statura naturale le stava alla destra sostenendo colle mani velate il modello della cappella a lei consecrata. Sotto vi si leggeva: + IOHANNES INDIGNVS EPISCOPVS FECIT ❖. Poscia al lato destro del quadro seguiva con lettere l'una all'altra sottoposta, BEATAE DEI GENITRICIS SERVVS ❖. La fronte dell'abside era divisa in sette compartimenti, sei dai lati e uno nel mezzo più largo del doppio. Si veda la Tavola 279, 1. In questo compartimento è rappresentata Maria salutata dall'Angelo; nel campo vi si legge: AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINVS TECVM, e poco discosto la Vergine è fra

gli amplessi della cognata Elisabetta. In altra la Vergine siede accanto alla culla del Bambino avendo alla sinistra lo Sposo ancor esso sedente: il Bambino è nella culla, e vi si vedono le teste dei due animali che le spuntano di dietro. L'astro risplende dall'alto portando dentro il monogramma: davanti alla culla v'è l'ostetrice Salome ginocchione con la destra assiderata; ella sta pregando per ottenere la guarigione. Nel basso due donne lavano il Bambino neonato nella conca. In alto un Angelo, sospeso a volo, annunzia la natività ai pastori, due dei quali già si mettono in cammino. Nel terzo la Vergine siede col Bambino in grembo assistita da un Angelo che sembra introdurre i Magi a fare l'offerta: dietro la sedia sta lo sposo di Maria che è barbato e veste la tunica: l'Angelo ha il nimbo e porta la verga nella sinistra. I Magi si appressano recando i doni: dietro ad essi stanno due loro servi. È singolare la copertura di testa fatta a guisa di cono che è sormontato dalla croce: colui che è arrivato il primo si è genuflesso per fare l'offerta dell'oro.

Nel quarto è quindi espressa l'*hypapante* o incontro della Vergine con Simeone ed Anna, i cui nomi, e quello dello Sposo di Maria, si leggono soprascritti in questo modo: IOSEPH ANNA SVMEON. Segue a destra il battesimo del Redentore nel Giordano, dove Cristo, il Battista ed un Angelo che assiste, sono egualmente cinti di nimbo: dall'alto appare nelle nuvole la mano del Padre.

Indi nel quinto Gesù sana il cieco e libera l'ossesso.

Poscia nel sesto Gesù, sedendo sull'asina come nelle pitture di Zagba ed accompagnato dagli Apostoli, va verso Gerusalemme ed è incontrato dagli Ebrei: nel fondo si vede il cenacolo e Gesù è a mensa con gli Apostoli.

Il settimo quadro ci rappresenta Gesù crocifisso vestito di colobio: sulla parte prominente della croce è affisso il cartello colle lettere latine I·N·R·I fra il sole e la luna: il soldato e il manigoldo si sono appressati dai due lati, l'uno colla lancia e l'altro colla spugna in cima alla canna. La Vergine e S. Giovanni sono presenti.

A destra è figurato il sepolcro e l'Angelo che appare alle due donne.

Poscia Gesù involto nel nimbo discende preso per mano Adamo, libera con lui le anime dei giusti dalla carcere del limbo, distruggendo la potenza dell'inferno e dell'Angelo della morte.

Nelle chiese di Occidente lo stile di decorazione fu studiato di buon'ora e si cominciò assai presto a trarre partito dall'arte orientale, abbellendo le sacre imagini con gemme ed oro. Giovanni tenne la cattedra episcopale soli due anni e mesi sette, e in sì poco tempo seppe anche ornare di pitture la basilica di S. Maria detta l'antica (*Lib. pont.* cap. II): *Basilicam sanctae Dei genitricis quae antiqua vocatur pictura decoravit.*

Giovanni trasse dagli Atti apocrifi la scena della predicazione di S. Pietro, della contesa con Simon Mago davanti a Nerone nella quale ebbe a compagno S. Paolo; ambedue poi subirono la pena capitale dopo l'infelice caduta di Simone. Della imagine di S. Pietro che apparteneva a questo musaico una sola metà erasi serbata nelle grotte vaticane dappoichè il musaico fu distrutto; pare però che gliene sia oggi sostituito un altro, ovvero che l'antico sia stato sì mal rifatto che non vi si può trovare neanche una traccia dello stile di cui abbiamo buoni testimoni i frammenti superstiti della cappella dedicata alla Vergine. Semplice è la composizione delle tre predicazioni e per conseguenza delle tre chiese fondate da S. Pietro; Gerusalemme, Antiochia e Roma. Egli vi è tre volte espresso sulle porte delle tre città (Tav. 282, 1) in atto di predicare ad una moltitudine di popolo. Alla predicazione di quest'ultima città sono annesse le scene relative a Simon Mago, e al martirio dei due Santi Apostoli. Nerone è assiso in trono e i Santi Apo-

stoli gli stanno davanti in piedi facendogli conoscere le imposture di Simone che si vede a qualche distanza. Dipoi l'imperatore, stando in piedi all'aperto mentre ammira il Mago che vola, S. Paolo prega in ginocchio, e S. Pietro sta in piedi atteggiato quasi a parlare, il cielo manifesta con un fascio di raggi che si spiccano dalle nuvole l'assistenza del Signore e il potente suo braccio. L'orazione è esaudita e Nerone mira Simone precipitato dall'alto. La tradizione racconta come S. Pietro orasse ginocchione e che le sue ginocchia lasciarono una impronta sulla pietra.

(Anno 710-735.)

CALLISTO E SICUALDO DI AQUILEIA.

Trovasi tuttora conservato in Cividale del Friuli il battistero fatto costruire dal Patriarca Callisto, restaurato poscia da Sicualdo che vi pose una tavola di marmo coi quattro simboli evangelici da un lato della fonte, dove anche lasciò una parte dell'antico pluteo. Nell'attribuzione dei simboli seguono ambedue la opinione più comune: è però da notare la distribuzione che varia, avendo Callisto dato il primo posto a Luca, il secondo a Giovanni; di modo che si deve conchiudere che nella tavola opposta ora perita stesse in primo luogo S. Matteo, in secondo S. Marco, serbando così l'ordine cronologico. Egli anche decorò questi simbolici animali di nimbo perlato. Sicualdo invece pose i due Evangelisti Apostoli di rincontro nel piano superiore, e i due Evangelisti discepoli nell'inferiore seguendo l'ordine di dignità. Abbiamo anche in codesta tavola una croce fra due candelabri e due alberi di palma; e nel piano sottoposto l'albero sacro con due animali fantastici che si vanno incontro e rassomigliano per le particolarità ai grifi. Sono anche da notare le due cornucopie terminate a testa di animale che sorgono a riguardarsi dalla medesima pianta trattata a maniera decorativa. Nei petti degli archi di tutti i lati del Battistero ricorrono animali favolosi e veri che si avventano alla preda, ovvero vanno a dissetarsi alle fonti di acqua.

Poco dopo Callisto e Sicualdo, il duca Pemmone, tra il 741 e 745, costruì nella chiesa di S. Martino in Cividale l'altare di marmo che il figlio Ratchis terminò ornandone le quattro facce di sculture in bassorilievo. Nelle quali fece Cristo imberbe e con capelli lunghi dandogli il nimbo crucigero. Nuova è la stola gemmata di che il veste sulla tunica. Sta egli assiso sopra un trono in mezzo a due Angeli e sopra vedesi la mano celeste. Sul lato sinistro è espressa la visita della Vergine, e vi è di singolare una croce impressa sul velo che le copre la fronte: sul lato destro è figurato l'arrivo dei Magi: la stella rifulge dall'alto, ma v'è di più un Angelo sospeso a volo che li adduce al divino Infante. La Vergine siede, e ancor qui porta la insegna della croce sul velo della fronte: dietro alla cattedra di lei vedesi una donna ammantata Il pileo in capo dei Magi è solo indicato. Il monogramma scolpito dietro l'altare si compone di cinque linee ⊗ chiuse in un cerchio.

(Anno 711-713-714.)

FILIPPICO, ANASTASIO II, TEODOSIO III.

Era costume della Chiesa di consecrare la memoria dei Concilii generali con pitture. I Papi, scrive Adriano I a Carlo Magno, fecero dipingere ciascun Sinodo ecumenico; e ai tempi di Filippico Bardane i sei Concilii generali si vedevano rappresentati in pittura nel palazzo imperiale. Era Filippico monotelita, e però lasciando stare i primi cinque Concilii, nella pittura del sesto fece sostituire la persona sua e quella di Sergio patriarca di Costantinopoli alla persona del papa Agatone e dell'imperatore Pogonato. Ma papa Anastasio II fece cancellare quella pittura a testimonianza del diacono Agatone che nel 713 era in Costantinopoli. Così il Libro pontificale *(Vita Anastasii II)*: *Bardanes erasa sextae synodi imagine in dicta Melii camera, sanctis tantum quinque oecumenicis relictis synodis ipse se una cum Sergio rectum stantem eius medio in imagine depingi praeceperat: necessario autem ac plane congrue deturbatis inde eiusmodi ambabus personis sancta eadem ac oecumenica synodus*

una cum aliis quinque ibidem iterum loci depicta est. Ma il medesimo Libro pontificale *(in vita Greg. II)*, narra che Filippico aveva tolti tutti e sei i Sinodi; il che potè accadere dopo la restituzione ordinata da Anastasio. Però si legge che Teodosio III, l'anno seguente 714, appena entrato in Costantinopoli, fece rinnovare le pitture di tutti e sei i Sinodi: *Protinus ut ingressus est Theodosius regiam urbem imaginem illam venerandam in qua sanctae erant sex synodi depictae et a Philippico nec dicendo fuerat deposita in pristino erexit loco.* Il Bianchini, non considerando le testimonianze allegate per le quali si dimostra che i Concilii erano rappresentati per imagini, stima invece che constassero di epigrafi corrispondenti alle dottrine stabilite in ciascuno dei predetti sinodi generali, e allega in prova i musaici della basilica di Betlemme posti, dice, a parere del Ciampini, fra il settimo e l'ottavo secolo e rifatti l'anno vigesimo quarto dell'impero di Manuello, come si dimostra dalle iscrizioni arabe, armene, greche e latine e dagli evangeli messi sui troni e accompagnati dalle epigrafi relative a ciascuno dei Concilii generali. Ma egli s'inganna. È vero che il Ciampini allega l'epigrafe posta dal musaicista ed istoriografo Efrem, nella quale si legge che quei musaici furono fatti sotto il re Ammorio l'anno 677, indizione seconda; ma egli confessa di non saper spiegare questa data, mentre consta che i musaici furono fatti nel duodecimo secolo essendo imperatore Manuele Comneno. Il Ciampini cita anche l'anno 624, nel quale l'epigrafe araba dice che la porta della basilica fu costruita, e il 677 in cui l'epigrafe armena attesta che, sotto il re Erman figlio di Etan, essa fu rifatta: e congiungendo insieme la memoria del re Ammorio e di Erman, ne deduce che il musaico doveva essere stato fatto ai tempi di Manuele Comneno (*De sacris aedif.* pag. 150). Il Ciampini ha ragione, quantunque nè egli nè il Bianchini abbiano saputo come spiegare le date del secolo settimo. Noi dunque farèmo osservare che, ad interpretarle, era d'uopo si conoscesse che i Greci cominciando a contar gli anni dalla creazione del mondo, sogliono ometterne 5508 che, secondo la cronologia loro, precedono la natività di Cristo. Manuello Comneno regnò dal 1143 al 1180, e nel corso di questi 36 anni cadde l'indizione seconda la prima volta nel 1154 e la seconda nel 1169. Aggiunti dunque i 5508 alla somma 1154 avremo anni 6662, che non è l'anno 677 segnato dal musaicista. Conviene dunque che ci appigliamo al numero 1169 che ci darà la somma di 677 da noi cercata

Credette inoltre il Bianchini che papa Adriano I, nella epistola a Carlo Magno, veramente avesse asserito che i Papi furono solleciti *de synodorum memoria (in aedium sacrarum ornatibus) inserenda;* ed in particolare Sisto III in prova del costume predetto. Ma chi legge la risposta di Adriano (*Epist.* ed. Hardouin, pag. 812 segg.), si persuaderà che Adriano invece dimanda di mostrargli in quale dei sei Sinodi siano state vietate le imagini, indi prova dal fatto che non furono mai vietate, perchè i Papi nella cui età eransi tenuti quei Concilii, ornarono le chiese di imagini dipinte a mosaico; e fra questi cita papa Sisto III, che, *simili modo, tum in metallis aureis quamque in diversis historiis, sacris decoravit imaginibus basilicam Sanctae Dei Genitricis Mariae cognomento maiorem quae et ad praesepe dicitur.* È quindi manifesto che Adriano non intende dire che i papi posero nelle chiese pitture simboliche commemorative dei Sinodi e dei dogmi ivi definiti contro gli eretici. Che questa sia la vera interpretazione, oltre alla ragione esposta, si prova da una pittura del menologio greco di Basilio il Macedone che trovasi nella Biblioteca Vaticana. Imperocchè ai 12 di ottobre fassi memoria della Santa Sinodo VII di 377 vescovi, e se ne vede l'imagine. Consiste questa di un banco in semicerchio, nel centro del quale si leva una croce doppia sopra i tre gradini consueti. Siede a destra di essa Tarasio patriarca con due vescovi, e a sinistra Costantino imperatore con altrettanti vescovi: sul terreno, nel mezzo, è prosteso boccone l'eretico ivi condannato. Il molto popolo è affollato a destra e a sinistra dietro il banco. Viene anche in aiuto il passo di Agobardo (cap. 32 ed. Baluzi),

il quale parla delle pitture che rappresentano le *gesta synodalia, ubi pingebantur catholici veritate fulti et victores, haeretici autem pravi dogmatis mendaciis detectis convicti et expulsi; ad memoriam rei gestae, sicut et in multis locis videmus.* Facile quindi sarà il confronto con una pittura dell'antica basilica di S. Clemente assai mutila nel mezzo, cioè nel luogo dove seder doveva il Papa coi vescovi e starvi innanzi l'eretico prosteso sul terreno: però vi rimane il popolo affollato a destra e a sinistra, e sul cantone a destra vedesi una bilancia sotto la quale è scritto: STATERA AVGET MODIVM IVSTVM. In altra parete ove è dipinta la storia del martirio di Santa Caterina, si vede di nuovo dipinto il Concilio, del quale resta invece una parte del popolo spettatore e una parte dei vescovi assisi sulle cattedre: il resto della composizione è perito.

(Anno 715-731.)

S. GREGORIO II PAPA.

I tempi nei quali il santo papa Gregorio II visse e governò la Chiesa furono burrascosissimi. Cercato a morte dall'empio e pazzo Leone, angustiato dalla invasione dei Longobardi di Liutprando nell'esarcato di Ravenna, e temendo per la Pentapoli e pel ducato di Roma scopo dell'impresa di Ravenna, quantunque agitato dalla generale sollevazione dei popoli italici i quali avevano scosso il giogo del greco impero, ed assalito dal duca di Napoli Esilarato; nondimeno da per tutto represse le ribellioni, impedì la creazione di un imperatore latino, fulminò Leone isaurico con anatemi, gli resistè con constanza, disarmò Liutprando nei prati di Nerone fra Monte Mario e il Tevere, ammise anche al perdono l'esarca Eutichio venuto con Liutprando a predare Roma, mentre egli con tanto amore ne ornava con statue i sacri edifizii, salvando vigorosamente il suo popolo dalle calamità e rovine che l'imperatore eretico coi barbari tiranni invasori gli avrebbero arrecate.

I Giudei sempre ostili alla Chiesa di Cristo, avevano tentato sotto Teodosio III, l'anno 714, d'indurre Iesa, tiranno degli Arabi, ad abolire le imagini di Cristo e della Vergine venerate nelle basiliche (vedi *i PP. del sinodo orientale a Teofilo*, ed. COMBEFIS, *Manip.* pag. 120). Più tardi, nel 724, Costantino vescovo di Nacolia in Frigia, ebbe l'empio proposito medesimo di abolire il culto delle imagini facendosi forte del braccio di Iezid II (intorno ai due Iezid vedi MAIMBOURG, *Hist. des iconocl.* pag. 57; NICEPH. *Antirrh.* ed. MAI, pag. 147) che ne aveva fatto bando. Ma essendo egli morto, il popolo sollevossi contro il vescovo e il fece cessare ben tosto dall'iniquo attentato. Però i Giudei non si ristettero e finalmente riuscirono con Leone isaurico a fargli nel 726 dichiarare una guerra atroce al culto delle imagini e inaudita fin'allora nella Chiesa di Cristo; e non alle imagini di Cristo e di Maria soltanto, ma a tutte quelle dei Santi: nel che fu coadiuvato dall'empio intruso patriarca Anastasio (*PP. syn. orient.* loc. cit. pag. 124). Il primo atto di Leone fu di mandare Iovino suo candidato spataro ad abbattere a colpi di scure l'imagine del Salvatore posta, fin dai tempi di Costantino, sull'ingresso al tetrastilo del palazzo imperiale. Questo tetrastilo, o sia portico a quattro colonne (DU CANGE, *Const. Chr.* II, 116), si chiama portico di bronzo, χαλκῆ, perchè la porta era ricoperta di bronzo dorato, e però anche l'imagine del Salvatore prendeva nome di Santo portico di bronzo, ἡ ἁγία χαλκῆ (*Vita Steph. iunior.* ed. MABILLON, *Anal. gr.* pag. 44), quasi come dicesi Veronica l'imagine di Cristo il cui possesso la tradizione attribuisce alla Veronica di Tiro. Non si deve confondere questa imagine della porta di bronzo detta ἡ ἁγία χαλκῆ, con l'Antifonete della basilica in Calcopratìa nel quale equivoco è caduto anche qualche moderno scrittore (TROYA, *Cod. diplom. longob.* n. CCCCLIX). La Calcopratìa fu una contrada abitata dagli ebrei che vi facevano commercio di bronzi vecchi, onde ne prese il nome. Ivi S. Pulcheria fabbricò la terza chiesa in onore della Vergine: ivi era l'Antifonete. A papa Gregorio II non tardarono a giungere le notizie delle empietà sacrileghe di Leone, ond'egli gli scrisse due nobilissime lettere a fin di rivocarlo alla retta credenza, la cui greca versione fu trovata dal nostro P. Fron-

tone Le Duc e data in luce. Ivi si vede che al Papa fu per equivoco riferito, che l'imagine abbattuta da Iovino era quella venerata nella basilica detta in *χαλκοπρατεία*. Leone dunque tolse dal portico di bronzo l'*ἁγία χαλκῆ* e la diede alle fiamme: *ὁ τύραννος τῆς αἱρέσεως πειρᾶται παρευθὺ τὴν ἁγίαν καὶ δεσποτικὴν εἰκόνα Χριστοῦ τοῦ θεοῦ ἡμῶν τὴν ἱδρυμένην ὑπεράνω τῶν βασιλικῶν πυλῶν, ἐν οἷσπερ διὰ τὸν χαρακτῆρα ἡ ἁγία χαλκῆ λέγεται, κατενέγκαι καὶ πυρὶ παραδοῦναι, ὃ καὶ πεποίηκεν*. Ciò avvenne nel 730 secondo Teofane il cronologo e Stefano l'agiografo, e dopo un sanguinoso conflitto nel quale Iovino che aveva cominciato ad abbattere a colpi d'accetta l'imagine di Cristo, fu precipitato dalla scala e a furia di popolo ucciso (*Vita S. Stephani iun*. ed. MABILL. *Anal. gr*. pag. 414).

S. Gregorio II ci tesse in una delle due predette lettere l'enumerazione dei soggetti soliti allora vedersi rappresentati nelle basiliche e nelle chiese di Roma. Il testo è monco, la versione greca che sola ci rimane è mal fatta, ma in sostanza si apprende che egli serba un certo ordine dei fatti, cominciando dai miracoli di Cristo e narrando in fine le pitture della passione di lui. Noi impariamo essere stato allora comune l'uso di dipingere la Vergine col Bambino in braccio, e una circostanza di più, gli Angeli intorno alla gran Madre di Dio in gran numero che cantano il *τρισάγιον* (pag. 7 D; ed. HARD. tom. IV Conc.): *τῆς ἁγίας αὐτοῦ μητρὸς εἰς τὰς ἀγκάλας τὸν κύριον καὶ θεὸν ἡμῶν γαλασχοῦντα καὶ τοὺς ἀγγέλους κύκλῳ ἱσταμένους καὶ βοῶντας τὸν τρισάγιον ὕμνον*. Tal'è certamente la composizione dell'absida di S. Maria in Domnica posta da Pasquale papa, il qual tema non avremmo potuto dimostrare essere già stato eseguito un secolo prima se non l'avessimo letto in S. Gregorio II. V'è per altro questa differenza, che nella descrizione di S. Gregorio II la Vergine ci è rappresentata nell'atto di tener fra le braccia il Fanciullo lattante e non in grembo.

Vien di poi ricordando papa Gregorio II i sacerdoti dipinti sulle pareti dei battisteri, *τοὺς βαπτιστῆρας καὶ τοὺς ἱερεῖς κύκλῳ περιεστῶτας*; la qual pittura non conosciamo, ma ci sono noti gli argomenti biblici che segue a numerare: *καὶ τὸ μιστικὸν δεῖπνον, καὶ τῶν τυφλῶν τὴν ἀνάβληψιν, καὶ Λαζάρου τὴν ἔγερσιν, καὶ τοῦ λεπροῦ καὶ παραλιτικοῦ τὴν ἴασιν, ἐπὶ τοῦ χόρτου τὰς ἀνακλίσεις, τοὺς κοφίνους καὶ τὰς σπυρίδας καὶ τὰ περισσεύματα, τοῦ Θαβωρίου ὄρους τὴν μεταμόρφωσιν, τὴν σταύρωσιν τοῦ κυρίου, τὴν ταφὴν αὐτοῦ καὶ τὴν ἀνάστασιν, τὴν ἁγίαν ἀνάληψιν, καὶ τὴν τοῦ ἁγίου πνεύματος κάθοδον*. Ricorda infine anche l'istoria di Abramo che è nell'atto di porre il coltello alla gola del figlio: *ἐπικειμένην τὴν μάχαιραν εἰς τὸν τράχηλον τοῦ παιδίου*.

Sapevasi che il barbaro Isaurico aveva intimato a S. Gregorio le catene, e volutolo spaventare minacciando di mandargli a rompere l'imagine di S. Pietro (loc. cit. pag. 11): *ἐκφοβεῖς δὲ ἡμᾶς καὶ λέγεις· ὅτι ἀποστελῶ ἐν Ῥώμῃ καὶ τοῦ ἁγίου Πέτρου τὴν εἰκόνα κατακλάσω*. A cui risponde il Papa, che egli e i fedeli tutti avevano pienissima fiducia in quel Santo, la cui imagine egli voleva rompere e distruggere: *μεγάλην πίστιν ἔχουσιν εἰς ὃν ἐπαγγέλλῃ καταλῦσαι καὶ ἀφανίσαι τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἁγίου Πέτρου*. E aggiugne che non osi mandare a Roma per distruggere quella imagine, *ἐπὶ καταλύσει τῆς εἰκόνος τοῦ ἁγίου Πέτρου*, se non vuole vedere correre il sangue dei suoi satelliti, sui quali il popolo romano farebbe vendetta di un tale attentato empio e sacrilego.

Qui viene a proposito il dimandare qual'è questa imagine di S. Pietro che l'Isaurico minaccia di rompere, perocchè da questo passo della lettera di S. Gregorio i moderni scrittori traggono argomento per dimostrare che quella statua di bronzo, a cui oggi siamo usi di baciare il piede, era fin d'allora venerata nella basilica. Ed è questa una credenza tanto generalmente diffusa e sì radicata, che neanche il P. Maimbourg ha dubitato di scrivere (*Histoire des Iconoclastes*, lib. I ad a. 727) queste parole: *Leon avoit ajouté qu'il feroit abbatre la Statuë de bronze qu'on avoit érigée dans Rome à Saint Pierre*. Il Torrigio.

il Ciacconio, il Ciampini, il Febei, il Bonanni, il Costanzo, il Cancellieri che di questa statua fanno autore S. Leone Magno, aggiungono che quando salvò Roma dal furore di Attila vi adoperò la statua di Giove capitolino. Ma tutti codesti scrittori che meritamente sono riputati gravissimi dal P. Brunengo (*Orig. della sovranità temp. dei Papi*, ed. 1862, pag. 42) non ci dicono d'onde hanno essi saputa questa novella. Nè la lettera di S. Gregorio II dà luogo ad opinare, che quando l'Isaurico minacciava di rompere quella imagine che era nella Basilica intendesse la statua di bronzo. Il Santo Papa rimembrando le parole dell'imperatore che minacciava di rompere l'imagine di S. Pietro che a lui, quando entrava nella basilica, faceva tanta compunzione, non la chiama *ἀνδρίαντα* ma *ζωγραφίαν*. Eccone le parole: *ὅτε εἰσέλθωμεν εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου κορυφαίου Πέτρου καὶ θεωρήσωμεν τὴν ζωγραφίαν τοῦ ἁγίου εἰς κατάνυξιν ἐρχόμεθα*. È adunque chiaro che intendono ambedue parlare di una pittura, non di una statua. Che di statua di bronzo non s'intendesse parlare si è per noi gravissimo argomento il vedere che Leone non rimprovera il Papa di adorare il bronzo, ma le pietre, le mura e le tavole (pag. 8): *καὶ λέγεις ὅτι πέτρας καὶ τοίχους καὶ σανίδια προσκυνοῦμεν*. Egli non avrebbe omesso il bronzo se al bronzo specialmente avesse fatta allusione l'Isaurico con quelle sue minacce. Il Papa intendeva bene che si parlava della *ζωγραφία*, o sia della pittura, e però neanche nomina la statua d'oro di S. Pietro che era allora tenuta in gran venerazione nella Basilica, dove papa Sergio I l'aveva dedicata onorandola di un incensiere egualmente d'oro, in cui nei giorni solenni ardevano sontuosi aromi.

Mentre questo empio e sacrilego tiranno inferociva in oriente dando alle fiamme le imagini sante sulla piazza di Costantinopoli, i Papi custodi dell'apostolica tradizione non cessavano di ornare le chiese di Roma con nuovi preziosi monumenti. Il Libro pontificale dice del secondo Gregorio, che fabbricò un oratorio nel palazzo lateranense dedicandolo a S. Pietro, e lo abbellì di metalli vestendone di argento le pareti, o sia le quattro facce dell'altare sulle quali rappresentò i dodici Apostoli (cap. 9): *Circumquoque altaris parietes deargentavit ac depinxit duodecim apostolos, qui pensant libras CLXXX.*

(*Anno 731-741.*)

S. GREGORIO III.

I furori dell'eretico iconomaco Leone crebbero sotto il Papa Gregorio III, il quale fu in punto di vedere Ravenna e Roma soggiogate dal nemico del culto. Iddio fece che l'armata di costui fosse dispersa e distrutta dalla tempesta, e l'esercito venuto a stringere Ravenna d'assedio, perisse sconfitto.

In quest'epoca la Chiesa di Roma possedeva in Calabria e in Sicilia 75,000 scudi di rendita, e questi gli furono rapiti nè gli riebbe se non dai Normanni nel 1059. Era dunque grande la penuria di mezzi per sostenere e proteggere i popoli affidatisi alla paterna carità di Gregorio. Nondimeno questo gran Papa trovò il modo di fortificare Roma e Civitavecchia rifacendone in molta parte le mura, e molto operò a vantaggio dei suoi stati e ad abbellimento della religione. Egli ornò l'imagine della Vergine che era nell'oratorio della basilica a destra ponendole in capo un diadema gemmato, i pendenti agli orecchi con tre giacinti per parte e una collana d'oro e di gemme intorno al collo (*Lib. pontif. in vita*, cap. 7): *In oratorio in parte virorum imaginem Sanctae Dei Genitricis habentem diadema aureum cum gemmis et collare aureum cum gemmis et inaures pendentes cum sex hyacinthis.* Preziosa è per noi questa testimonianza sì antica, pel riscontro che ci dà colla imagine della Vergine dipinta nel cimitero Ostriano (Tav. LXVI, 1) ornata ancor essa di collana, quantunque non di diadema nè di pendenti. Altra imagine della Vergine ma di oro gemmato e in atto di abbracciare il divino Infante fu posta da S. Gregorio III nell'oratorio di S. Maria Maggiore *ad Praesepe* (cap. 8): *Fecit et ibidem in oratorio sancto quod praesepe dicitur imaginem auream Dei Genitricis amplectentem Salvatorem dñum Deum nostrum ornatam gemmis diversis*

pensantem libras V. Nella basilica del Salvatore vestì d'argento un'antica imagine di Maria e vi spese cinquanta libbre (cap. X): *Imaginem Sanctae Dei Genitricis antiquam deargentavit ac investivit argento mundissimo pensantem libras L.* Indi avute in dono dall'esarca Eutichio sei colonne di onice (cap. 6), ne mise tre a destra e tre a sinistra della confessione di S. Pietro: e sull'architrave che coperse di lamina d'argento, pose da una parte il Salvatore fra gli Apostoli e dall'altra la SS. Madre di Dio in mezzo alle sante Vergini. Narrasi ancora (cap. 11) di una statua d'oro gemmata che rappresentava il santo Apostolo Andrea del peso di 8 libbre.

(Anno 741-775.)

COSTANTINO COPRONIMO

All'empio Isaurico successe nel governo Costantino suo figlio, soprannominato Caballino dagli escrementi di cavallo coi quali si curava, e Copronimo; il cui regno fu occupato nell'anno 742 dal cattolico Artavasde che rimise in onore il culto delle imagini. Ma tornato il Caballino al governo, la fiera persecuzione fu ricominciata. La basilica delle Blacherne ornata da S. Pulcheria di musaici esprimenti la vita di Cristo, fu imbrattata di calce e coperta d'intonico, sul quale fece egli dipingere piante, fiori ed uccelli. Ivi anche tenne il conciliabolo condannato di poi dal Concilio settimo generale. L'insigne imagine della Vergine che ebbe perciò soprannome di Blachernitisa fu allora distrutta, come avvertono i Padri del Sinodo orientale (ed. COMBEFIS, *Manipul.* pag. 125): *τοῦ τυράννου τὸν σεβάσμιον τῆς παναχράντου Θεοτόκου τὸν ἐν Βλαχέρναις χαρακτῆρα κατορύξαντος.*

(Anno 741-752.)

PAPA ZACCARIA.

Zaccaria (741-752) ornò di sacre imagini il portico del palazzo pontificio lateranense, e nel triclinio che fece costruire dipinse la cosmografia del mondo e vi appose suoi versi (*Lib. pontifical. in vita*): *Porticum ante patriarchium lateranense sacris imaginibus ornavit..., et triclinium .. construxit.. ubi et orbis terrarum cosmographiam depinxit atque diversis versiculis exornavit.* Tenne il governo della Chiesa undici anni, ma non abbiamo notizia nel Libro pontificale che altro facesse tranne una veste tessuta d'oro per l'altare di S. Pietro, nella quale pose la natività e adornolla di gemme (cap. 19): *Fecit vestem sub altare S. Petri ex auro textam habentem nativitatem Domini Dei et Salvatoris nostri Iesu Christi ornavitque eam ex gemmis pretiosis.* Sotto il suo governo Roma ebbe pace e riposo: *Huius itaque temporibus magna securitate et laetitia populus a Deo illi commissus degens vixit.* Allora Ratchis ebbe dalle mani di lui la tonsura claustrale; la moglie Tassia e la figlia Ratruda presero il velo.

(Anno 752-757.)

PAPA STEFANO II.

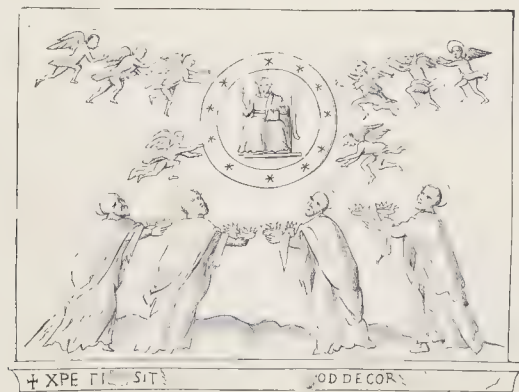
A Ratchis successe il perfido Aistolfo, suo fratello, che diè tanto travaglio a papa Stefano II, successore di papa Zaccaria. Aistolfo l'anno 750 presa Ravenna e posto termine al dominio imperiale e all'esarcato, volse il pensiero alla conquista di Roma, e nella primavera del 752 cominciò le sue escursioni ostili nel territorio romano e nel ducato; e dopo fallaci promesse ripetutamente fatte al Papa Stefano, strinse d'assedio il ducato romano da tre parti e giunse fino a Tivoli con seimila longobardi, devastando e menando strage. Dal qual flagello il Papa non trovando alcuno scampo, cercò di placare Dio colla penitenza, e raccolto il popolo, andando egli a piè nudi, si levò sulle spalle l'imagine del Redentore che si venerava nel palazzo patriarcale di Laterano sotto nome di Acheropita, *quae acheropita nuncupatur,* recandola in processione fino a S. Maria Maggiore (*Lib. pont. in vita,* cap. XI). È questa la prima volta che si nomini in occidente un acheropita. Giovanni diacono ce ne dà questa definizione: *Imago Salvatoris,* dic'egli, *mirabiliter in quadam tabula depicta, quam Lucas evangelista designavit, sed virtus Domini angelico perfecit officio.* Stefano II pose anche una statua della gran Madre di Dio nella basilica di S. Maria Maggiore detta *ad Praesepe.* Rappresentolla in trono nell'atto di tener

sulle ginocchia il volto di Nostro Signore, e l'adornò di giacinti, di smeraldi, di zaffiri e di calcedonie (*Lib. pont.* cap. XLV): *Fecit in ecclesia Sanctae Dei genitricis Mariae imaginem in throno gestantem super genua vultum Salvatoris nostri Iesu Christi.* Fece inoltre dorare le statue d'argento che erano da gran tempo poste avanti l'altare. Ornò ancora di pitture il mausoleo di Onorio e della sposa di lui Maria figlia di Stelicone, dedicandolo a S. Petronilla, *picturae miro decore illustravit* (Cf. Cancellieri, *De secret.* pag. 965).

(*Anno 757-768.*)

S. PAOLO PAPA.

La chiesa dedicata al Salvatore vicina a S. Pietro, di rincontro a S. Agata o S. Maria in Tempulo, fu decorata di musaico da S. Paolo Papa; il quale, come si legge nel Libro pontificale, *Fecit in atrio ante turrem S. Mariae ad gradus, quod vocatur paradisus, oraculum ante Salvatorem in honorem S. Dei Genitricis Mariae miro opere et decoravit magnifice.* Questo musaico vi si vedeva tuttavia ai tempi del Grimaldi, il quale nell'opera più volte citata (*Cod. Vatic.* pag. 30) lasciò scritto: *Ornabat autem faciem ipsius aedis S. Mariae in Turri habebatque Salvatorem in rota stellata sedentem in sede gemmata benedicentem pollice cum anulari coniuncto et sinistra tenentem librum in quo scriptum erat:* EGO SVM RESVRRECTIO ET VITA: *Hinc inde tres angeli per latera venerabundi, infra quatuor seniores hinc inde coronas offerentes in quorum medio erat aer ignitus.* Nel codice della Biblioteca Corsini (col. 39 D-4, n. 276, p. 189) si vede un disegno del musaico e vi si legge questa descrizione: *Christus sedens in gemmata sede benedicens ac tenens librum in quo sunt hae litterae:* EGO SVM RESVRRECTIO ET VITA. *Sub rota extat musivum fulgori simile, a dextris duo imagines sanctorum offerentes coronas Salvatori, a sinistris aliae duo imagines olim corruerunt, ut inquit Antonius Petri in diario ab anno 1404 ad 1417 fol. 2: in zophoro haec leguntur:* XPE TI SIT OD DECOR. *Litteras quae desiderantur ita Ugonius interpretatus est:* + XPE TIBI SIT HONOR PAVLVS QVOD DECORAT OPVS.

Ho stimato che sarebbe utile rappresentare lo schizzo di questo musaico, oggi perduto, prendendolo però dall'autografo del Grimaldi, che è nella Biblioteca Barberini, e non dalla copia della Corsiniana: eccone la stampa:

Il Cancellieri (*Storia dei solenni possessi dei Romani Pontefici*, pag. 370) cavò dal Diario del Valesio, che nel 1702 fu scoperta una Basilica fatta restaurare e dipingere da S. Paolo Papa, nella cui abside pose il Salvatore crocifisso e molti Santi colla imagine sua, e vi si leggeva anche il nome:

SANCTISS. PAVLVS ROMANVS PAPA. S. Paolo adornò di musaico l'oratorio che dedicò alla Vergine nella Basilica Vaticana e vi pose una statua d'argento del peso di cento libbre (*Lib. pont.* cap. VI).

(Circa il 760.)

MONETA COL VOLTO DI S. PIETRO.

La moneta d'argento col volto di S. Pietro e la leggenda SANCTVS PETRVS, nel riverso due chiavi, una piccola croce e la medesima epigrafe, si riscontra benissimo colla moneta battuta probabilmente da Sergio arcivescovo di Ravenna, morto nel 770. L'una e l'altra paiono fatte nella maniera di quelle coniate da Carlo Magno, le quali hanno intorno alla testa del dritto e intorno al campo del riverso un doppio perlato e niuna esuberanza di metallo

(Anno [illegible])

S. GIOVANNI DAMASCENO

Il Damasceno che scrisse in questi tempi contro l'empio Caballino e i suoi ministri, ci darà notizie preziose di antiche pitture rappresentate nelle chiese di oriente, e ne profitteremo facendone un confronto con quelle dell'occidente. Era egli allora in Gerusalemme dove professava vita religiosa. Scrive adunque nel Discorso dimostrativo edito dal Combefis e riprodotto dal Gallandi, tom. XIII, p. 360, n. 6, questa essere la serie dei fatti della vita di Cristo che, in quelle regioni, solevano essere dipinti anche a memoria dei SS. Padri

1. L'annunzio lietissimo di Gabriele alla Vergine.

2. La natività, la spelonca, il presepe, la levatrice, i pannolini, la stella, i Magi etc.: *τὴν γέννησιν, τὸ σπήλαιον, τὴν φάτνην, τὴν μαῖαν καὶ τὰ σπάργανα, τὸν ἀστέρα καὶ τοὺς μάγους καὶ τὰ ἑξῆς.* La qual descrizione ragguaglia bene coi vasellini di Monza, con la pittura di papa Teodoro oriundo di Gerusalemme e col mosaico di Giovanni VII greco di origine

3. Il Battesimo, il Giordano, Giovanni che pone la mano sul capo del Redentore, lo Spirito Santo in forma di colomba che scende dall'alto: *τὴν βάπτισιν, τὸν Ἰορδάνην, τὸν Ἰωάννην ἀπτομένον αὐτοῦ τῆς κορυφῆς καὶ ἄνωθεν τὸ ἅγιον πνεῦμα ἐν εἴδει περιστερᾶς.*

4. Le rappresentanze della passione cominciano dalla entrata in Gerusalemme: i fanciulli colle palme, la conca e l'asciugamano (nella cena), il bacio di Giuda, l'arresto fatto dai Giudei, l'instanza di Pilato e il seguito: indi la crocifissione, i chiodi, la spugna e la lancia, il titolo affisso sulla croce e il seguito: *ἔλθωμεν ἐπὶ τὸ πάθος αὐτοῦ καὶ ἴδωμεν τοὺς παῖδας μετὰ βαΐων, τὸν νιπτῆρα καὶ τὸ λέντιον, τὸν ἀσπασμὸν τοῦ Ἰούδα, τὴν κράτησιν τῶν Ἰουδαίων, τὴν ἔνστασιν τοῦ Πιλάτου καὶ τὰ ἑξῆς, ὁμοίως καὶ τὴν σταύρωσιν, τούς ἥλους καὶ τὰ ῥαπίσματα, τὸν σπόγγον καὶ τὴν λόγχην καὶ ἄνωθεν τον τίτλον ἔχοντα τὴν ἐπιγραφήν· ἴδε ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων, καὶ τὰ ἑξῆς.*

5. Segue il Damasceno a narrare; la resurrezione, la discesa al limbo ove Cristo, rotte le catene, risuscita Adamo, l'ascensione: *τὴν ἀνάστασιν, τοῦ κόσμου τὴν χαρὰν, πῶς ὁ Χριστὸς πατεῖ τὸν ᾅδην καὶ ἐγείρει τὸν Ἀδάμ, ὁμοίως καὶ τὴν ἀνάληψιν.* La discesa al limbo con le circostanze narrate qui da S. Giovanni, sono ripetute dipoi al capo XIII ove istruisce un pagano che gli domanda: chi è costui che risorto schiaccia il capo a questo vecchio? A cui egli risponde: questi è il Crocifisso il quale risorto seco richiama in vita Adamo, e con lui calpesta l'inferno che il tenne sì lungamente in ceppi: *τίς ἐστιν οὗτος ὁ ἀνιστάμενος καὶ καταπατῶν τὴν κεφαλὴν τοῦ γηραιοῦ τούτου; οὗτος ὁ ἀνιστάμενος, αὐτὸς ὑπάρχει ὁ συνεγείρων τὸν προπάτορα τοῦ κόσμου Ἀδὰμ καὶ συμπατεῖ τὸν ᾅδην τὸν κατέχοντα τοσούτους χρόνους τὸν δεδεμένον δεσμοῖς καὶ μοχλοῖς ἀλύτοις ἐν τοῖς καταχθονίοις.*

6. Passa quindi a noverare le pitture dei miracoli operati da Cristo; il cieco risanato, il paralitico, l'emorroissa: *ἔλθωμεν καὶ ἐπὶ τὰ θαύματα αὐτοῦ, τοῦ τυφλοῦ τὴν ἀνάβλεψιν, τοῦ παραλυτικοῦ τὴν σύνσφιγξιν, τῆς αἱμοῤῥοούσης τὴν ἔφαψιν τοῦ κρασπέδου ἥ τις καὶ πρώτη πάντων ἐποίησε τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἐκ χαλκοῦ.*

7. Indi ricorda i martirii: *ὁμοίως καὶ τὰ τῶν ἁγίων σώματα μετὰ τῶν βασάνων καὶ κριτηρίων ὧν ὑπέμειναν διὰ Χριστὸν τὸν θεὸν ἡμῶν.*

8. Al capitolo XI ci dà notizia della rara rappresentanza sulla quale vedevasi espresso il giudizio universale, e ce la descrive in tal modo. Cristo in trono assistito intorno da gran moltitudine di Angeli: un fiume di fuoco sgorga dal trono, e va a divorare i peccatori nel mentre che alla destra di lui stanno lieti i giusti ed esultanti al cospetto dello sposo: *τὰς τῶν ἀγγέλων μυρίαδας ἔμπροσθεν τοῦ θρόνου αὐτοῦ παρέστώσας μετὰ φόβου καὶ τρόμου, πόταμον δὲ ἐκπορευόμενον πύρινον ἐκ τοῦ θρονου αὐτοῦ κατεσθίοντα τοὺς ἁμαρτωλούς· ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ τῶν δικαίων τὴν χαρὰν καὶ τὴν εὐφροσύνην καὶ πῶς ἀγάλλονται ἔμπροσθεν τοῦ νυμφίου.*

Al qual proposito sta bene richiamare la pittura del monaco S. Metodio, il quale di Roma recossi in Bulgaria verso la metà del secol nono, ove il re Bogoris volle gli dipingesse nel novello suo palazzo cacce di fiere, di che egli prendeva molto diletto. S. Metodio gli dipinse il giudizio finale; la qual pittura finì di guadagnarlo al cristianesimo e si battezzò prendendo nome di Michele, e fu poi seguito dalla sua nazione.

Un concetto diverso espresse il modellatore del disco di terra cotta conservato tuttora nella biblioteca Barberiniana (Tav. 465, 6). Volendo egli figurare il giudizio imaginò Cristo sedente in trono fra i dodici Apostoli, a capo dei quali si riconoscono Pietro e Paolo. A piè del trono a destra del Signore pose sacchi di premio col nome di Cristo ☧ e colla croce impressa sopra; a sinistra flagelli e uno speco indizio del luogo di condanna. Questa scena è innanzi chiusa da ringhiera a guisa di quei cancelli che vedonsi espressi nell'arco di Costantino, donde l'artefice ha presa l'idea. Perocchè ivi Costantino siede in mezzo ai consoli gittando i missili al popolo. Innanzi a questa ringhiera sono congregati uomini donne e fanciulli in attesa della sentenza Questo è in sostanza il concetto cui l'artefice appose un'epigrafe, oggi quasi del tutto perduta; nella quale sembra si leggesse intera a destra e sinistra ELECTI e REPROBI corrispondendovi i simboli dei premii e delle pene.

(Anno 765)

IMAGINE DI CRISTO IN BERITO

Bramò il concilio Niceno II, act. IV, che ai 9 di novembre si celebrasse per la cristianità la commemorazione della imagine del Salvatore oltraggiata e ferita dagli Ebrei in Berito. Questa commemorazione di fatti per lunga serie di anni e sino ai giorni nostri, si è celebrata in oriente e in occidente. Nel Concilio predetto fu recitato da Pietro vescovo di Nicomedia il racconto della prodigiosa copia di sangue sgorgata dal fianco aperto di quella imagine ferita dai Giudei; ma oltre a quel testo greco che fu inserito negli Atti del Concilio, se ne hanno oggi altri più ampii e accresciuti, la cui autorità può però essere rivocata in dubbio; perocchè introdottosi il costume di leggere nelle chiese questo racconto la prima domenica di quaresima, nella quale si faceva memoria del culto delle imagini restituito, col trascriverlo le tante volte pare vi siano state introdotte circostanze nuove ed arbitrarie. Noi ci atterremo al testo del Concilio, dal quale è accertato che l'imagine era intera, non scolpita ma dipinta in tavola: *ἐν σανίσι ἦν ἐζωγραφημένη, ὁλόστατον δὲ ἔχουσα τὸν κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστόν.* Ma qual fosse l'attitudine di quella imagine non si sa, perchè in tutto il racconto è detta soltanto imagine del Signore, *εἰκὼν τοῦ κυρίου, εἰκὼν τοῦ δεσπότου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*, e non mai *ἐσταυρωμένου*; la qual voce si trova aggiunta in alcuni testi manoscritti, fra i quali citerò il Vaticano secondo edito dal Migne (*Patrol. gr.* t. XXVIII, pag: 808, § 3): *ἐπάρας τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ ὁ κληθεὶς Ἰουδαῖος εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ ἐσταυρωμένου.* Uopo è dunque che tutti coloro i quali hanno tenuto questa essere imagine di un Crocifisso, non abbiano considerato questo vocabolo come una interpolazione e non siansi avveduti che non ha qui senso descrittivo, ma di oltraggio. Tali sono, per noverarne alcuni, l'anonimo scrittore del secolo XV presso lo Schelstrate (*Antiquit. Eccl.* t. II, pag. 539), il Baronio (ad ann. 680 e 692), Monsig. Maioli (*Hist. totius orbis omniumq. temporum*, pag. 91), l'Aringhi (*Roma sott.* tom. II, pag. 407), il Curti

(*De clav. domin.* cap. 5, pag. 39 e 44), il Gori (*Symb. litt.* III, 173), il Lami (*Nov. Fior.* 1767, pag. 178), il Trombelli (*De cultu SS.* diss. IX, c. 53, pag. 251), il Gener (*Theologia,* vol. I, pag. 320) il quale anche scrive che l'imagine fu miracolosamente portata a Balagar nella Catalogna: *quae imago in Balagariam Catalauniae urbem miraculo transvectam hodie visitur.*

(Anno 768-772.)

PAPA STEFANO III.

La notizia di una imagine di Maria SS. venerata in Santa Maria ad Martyres ci si è conservata incidentemente dallo scrittore della vita di papa Stefano III successore di S. Paolo papa. Leggesi nel Libro pontificale (*in vita,* cap. XV) che il prete longobardo Vadiparte, del quale era fama che aveva cercato di far partito in Roma per Desiderio e per la sua gente, fu da Cristoforo, economo del palazzo e dalla plebe, strappato dall'altare ove si teneva stretto; nè gli giovò avere abbracciata l'imagine della Madre di Dio per non essere strascinato di là e gittato in tetro carcere: *portante eodem Wadiperto imaginem ipsius Dei Genitricis,* che fa d'uopo supporre gli fosse tolta di mano e rimessa in chiesa.

(Anno 756-773)

DESIDERIO RE.

Il re Desiderio che seguendo l'esempio di Astolfo rapiva al Papa i suoi poderi e insieme alle chiese i venerabili corpi dei Martiri, fece costruire in Brescia una basilica per riporvi le ossa della santa martire Giulia tratte dall'isola Gorgonia e le costruì accanto un monastero per la figlia Angelberga a richiesta della madre Anza. I capitelli di questa basilica sono figurati, e rappresentano insieme il martirio di S. Giulia e di S. Ippolito. Questa aggiunta, per sè strana, si può spiegare col supposto che Desiderio avesse unito le ossa di S. Ippolito, rubandole da Porto, a quelle di santa Giulia che trasportò dall'isola predetta. A questi marmi è d'uopo aggiugnere i due capitelli figurati di Brescia, l'uno esprimente S. Michele Arcangelo tra le volute di acanto, l'altro il martirio di Santa Giulia e di S. Ippolito soldato. Santa Giulia è rappresentata sulla croce fra due manigoldi che cogli scarpelli le lacerano la pelle dei fianchi: l'anima di lei vola fuori del corpo verginale, in forma di colomba, verso la mano sporgente dalle nuvole che sta per accoglierla e introdurla in paradiso. Il corpo della santa Martire è legato con funi alla croce, ma è vestito di tunica e di un piccolo pallio che le copre gli omeri e gira intorno al collo, avendo velato il capo con un sottil panno. Al martirio di S. Ippolito precede la sua conversione operata da S. Lorenzo, che stando chiuso in carcere a lui spiega la legge di Dio: indi appare sul ponte nell'atto di essere travolto da un carnefice nell'acqua sottoposta, e la mano celeste che ne accoglierà l'anima si vede sporgere dalle nuvole. Sul capitello medesimo è figurata Santa Giulia con in mano la palma della vittoria e la croce strumento del martirio, e presso di lei la regina Anza, seguita da due damigelle, che si attiene al braccio della Santa, le si raccomanda e con fiducia ne implora il patrocinio.

(Anno 772-795)

PAPA ADRIANO

Stefano III distratto dalle fazioni di Cristoforo e Sergio suoi ministri e di Paolo Afiarta levita suo segretario, partigiano di Desiderio, e occupato delle trattative delle così dette giustizie di S. Pietro, cioè dei beni e fondi che già rubati da Desiderio non erano stati ancora interamente restituiti alla Santa Chiesa romana, non potè nel suo breve pontificato ampliare di molto i religiosi ornamenti del culto che furono tanto a cuore a' suoi predecessori, nei tempi specialmente dell'eretica empietà degl'iconoclasti: ma il Papa Adriano suo successore vi supplì abbondantemente dopo che ebbe colle armi di Carlo Magno ricuperata la parte dei suoi stati usurpatagli da Desiderio. Adriano pose mano in prima a restaurare i sacri edifizii e ad ornarli di storie sacre dipinte o scolpite nei più preziosi metalli. Erano questi edifizii quasi altrettanti trofei

e colonne onorarie ed archi di trionfo che papa Adriano erigeva a S. Pietro difensore e propagatore della Chiesa romana. Il Libro pontificale ci fa un ampio catalogo di tutte le nuove opere intraprese e condotte dal Papa: non fa però menzione delle opere rifatte, specialmente dei musaici e delle pitture parietarie. Del numero dei musaici è certamente quello di Santa Pudenziana che, ai tempi del Ciacconio che il fece copiare, portava il monogramma [illegible] nel mezzo del semicerchio dov'era figurato Cristo sedente in trono fra i suoi Apostoli. Abbiamo invece notizia dei lavori di ricamo e delle cesellature in oro e in argento delle quali arricchì splendidamente le chiese; di modo che vi adoperò libbre di oro tremila cinquantanove e mezzo e libbre milleottocento ottantuna di argento. Fra le molte tovaglie e paliotti di altari intessuti d'oro, due se ne noverano dallo scrittore della sua vita che avevano figurate istorie, l'uno per la basilica di S. Pietro con l'Angelo che liberava l'Apostolo dalla carcere (cap. 45), l'altro per S. Maria Maggiore sul quale fè rappresentare, il primo che si sappia, l'assunzione della Vergine (cap. 48); nel che fu poi imitato da papa Pasquale che, come scrive Anastasio (cap. 34), *fecit vestem habentem historiam qualiter beata Dei Genitrix Maria corpore est assumpta* (cf. cap. 35). Adriano fece sei busti e li coprì di argento destinandoli ai sopraliminari delle due porte d'ingresso al presbitero, la inferiore e la superiore. Nella inferiore pose il volto di Gesù fra i santi Arcangeli Michele e Gabriele, sulla superiore il volto della SS. Vergine fra i santi Andrea e Giovanni l'Evangelista (cap. 58). Tre altri busti che rappresentavano Gesù fra i due Arcangeli li pose sulla porta del presbitero di S. Paolo (cap. 60).

Ornò l'altar maggiore della basilica di S. Maria Maggiore di lamine d'oro cesellate del peso di cento e cinque libbre, effigiandovi istorie, *historiis depictis*, scrive Anastasio (c. 84). In altre due lamine d'oro del peso di venti libbre ciascuna, espresse i quattro simbolici animali (cap. 85) in due copie, e con una abbellì la confessione di S. Paolo, coll'altra quella di S. Pietro (c. 93). Impiegò duecento libbre d'oro per le imagini di Gesù, di Maria, dei SS. Apostoli Pietro e Paolo e di S. Andrea, e queste pose alla tomba di S. Pietro togliendone quelle che erano di argento (cap. 88); il qual lavoro fu poi rifatto da papa Leone III coll'aggiunta di altre ventuna libbra e once tre (cap. 110). Con cento trenta libbre d'oro vestì ammirabilmente di istorie sacre l'altare di S. Paolo, *sacris decorans historiis mirifice ornavit* (cap. 89), e con cinquecento novantasette adornò al modo medesimo l'altare di S. Pietro (cap. 93).

A decorare le basiliche dei SS. Apostoli Pietro e Paolo e della Vergine SS. *ad Praesepe,* impiegavano i papi di questo secolo ottavo le loro ricchezze, mentre il Copronimo distruggeva in oriente la sacra suppellettile e le imagini dipinte e le scolpite. Nulladimeno alcune di esse debbono credersi salvate dalla pietà dei vescovi, a capo dei quali è S Germano, dai preti, dai monaci e dai semplici fedeli che le occultarono, ovvero le trasportarono seco in Italia. Di tal numero, credo io, la *Nicopea* di Venezia e l'acheropita di Roma. Erano inoltre nella corte di Costantinopoli le due Irene, la moglie del Copronimo imperatrice zelantissima e la sposa di Leone figlio di costui; eravi Santa Antusa figlia del Copronimo e sorella di Leone, e v'erano in corte cattolici, sebbene occulti, e tutti avranno potuto sottrarre alcuna parte delle vetuste imagini dalle ire sacrileghe del tiranno.

(Anno 782.)

CONCILIO NICENO II.

Cessata la prima persecuzione che durò cinquantaquattro anni, a tempo di papa Adriano, nel 780, si ristabilì in oriente il culto delle imagini prima del Concilio generale VII contro gl'iconoclasti. Furono in questo Concilio citati varii monumenti, fra questi tre relativi ai SS. Cosma e Damiano.

1. (*Act.* IV). In Laodicea fuori la chiesa dei SS. Anargiri, al lato destro del portico, eravi un'ima-

gine del Salvatore, della Vergine e dei SS. Cosma e Damiano: vi si vedeva dipinto anche Leonzio che aveva quivi sospesa quella pittura in tavola.

2. (*Mirac.* XXVIII, pag. 511). In Laodicea si facevano in cera le imagini di questi santi Anargiri. Si narra che un tal Costantino aveva il pio costume di portare sotto l'ascella l'imagine loro, *ἐν τῷ ὑπομασχάλῳ αὐτοῦ τὰ τῶν ἁγίων ἐν εἰκόνι ἐκτυπώματα.*

3. In quella città medesima una donna aveva fatto dipingere i Santi su tutte le pareti di sua casa (*Mirac.* 13, pag. 394 ed. WANGNERECK, Vienn. 1600): *εἰς πάντα τοῖχον τοῦ οἴκου αὐτῆς τούτους ἀνέγραφεν ἀκόρεστος ἐκ τῆς θέας αὐτῶν ὑπάρχουσα.*

Non vi è adunque difficoltà di ammettere la tradizione che fa rimontare a questa epoca della persecuzione alcune imagini che trovansi in Roma, in Italia e forse altrove; ed è fama che fossero trasportate sì dall'Asia come da Costantinopoli. Tal'è il Crocifisso di Lucca; tale credo io l'Acheropita che si conserva in Roma nel *Sancta Sanctorum*; tale pure è il Volto santo che si conserva in S. Silvestro in capite, chiesa fabbricata da Paolo I pei Basiliani rifugiatisi in Roma verso il 757, arricchendola di numerosi corpi di martiri.

(Circa l'anno 782)

II. VOLTO SANTO DI LUCCA.

Giovanni che fu vescovo di Lucca dal 780 al l'800, fabbricò in quella città nell'anno 782 un oratorio davanti alla porta della cattedrale sacra a S. Martino denominandolo *Domini et Salvatoris*: in questo egli pose un altare dedicato a S Pietro e sull'altare il crocifisso di legno, detto volgarmente il Volto santo di Lucca (Tav. 432, 4), arrivato quivi dall'oriente di certo prima del 797, come ha dimostrato il Barsocchini (*Ragionamento sul Volto santo*, pagg. 43-51).

(Anno 795-816)

PAPA LEONE III

Successe a papa Adriano Leone III, i cui numerosi e splendidissimi doni offerti alle chiese di Roma narra il Libro pontificale. Pose egli sopra l'arco maggiore della basilica di S. Pietro l'imagine dipinta del Salvatore (cap. 3), e un paliotto assai ricco regalò all'altare della confessione pel dì della festa dei SS. Apostoli Pietro e Paolo, sul quale pose Gesù nell'atto di affidare a S. Pietro la potestà, e vi espresse altresì il martirio dei due principi degli Apostoli (cap. 7). Donò alla stessa basilica un paliotto su cui vedevasi rappresentata la risurrezione (cap. 27), e all'altare predetto altri quattro paliotti, in uno dei quali fece il Crocifisso (cap. 28), in altro rappresentò intorno una vite e nel mezzo i busti di Gesù e della Vergine Madre e dei dodici Apostoli; e il fece così ricco di oro che ve ne spese non meno di venticinque libbre. In un terzo espresse le litanie maggiori, in un quarto di broccato d'oro che era diviso in tre riquadri, pose l'instituzione dell'eucaristia e vi aggiunse l'epigrafe: *Hoc est corpus meum quod pro vobis tradetur* (c. 33). In un quinto assai grande figurò la natività del Signore (cap. 48).

Sulle porte maggiori della basilica che diconsi regie, pose due imagini di argento dorato (cap. 34): innanzi alla imagine di S. Pietro che vedevasi all'ingresso del vestibolo sospese una *gabatha* d'oro lavorata a bassorilievo del peso di libbre sette e mezzo, e sotto la confessione fece il Salvatore stante in piedi fra i due Apostoli Pietro e Paolo che a lui offrivano le loro corone di pietre preziose (cap. 53); soggetto già eseguito in marmo e in musaico in più chiese. Sulle colonne del ciborio che erano vestite di argento, pose quattro Cherubini d'argento del peso di novantatre libbre, e una imagine d'oro del Salvatore del peso di libbre settantanove pose sull'ingresso del vestibolo (cap. 57). Alla confessione aggiunse sei colonnette di argento dorato cesellate con sacre istorie (cap. 87, 88), ed Angeli a destra e a sinistra della confessione del peso

insieme di cento quarantasei libbre; e intorno all'altare sospese veli di seta tinta di porpora sui quali erano intessuti clipei di broccato d'oro con astri e sacre istorie diverse. Altri quattro veli sospese alle colonne del ciborio della confessione e sopra vi figurò tigri in broccato d'oro (cap. 93). Rivolse anco le cure alla cappella della Vergine e vi pose un paliotto su cui fece rappresentare l'annunziazione (cap. 55). La Basilica di S. Paolo non fu meno splendidamente arricchita di questa. Fra i soggetti che fece eseguire, è da memorare il Salvatore intessuto nel centro di un paliotto per la basilica di S. Paolo e a destra e sinistra i SS. Apostoli Pietro e Paolo in atto di predicare ai gentili (cap. 35), e per quella basilica medesima diede due Angeli al Salvatore posto sull'ingresso del vestibolo, il tutto di argento dorato del peso di cento libbre e mezzo (cap. 58).

Pose anche in questa basilica i quattro veli alle colonne del ciborio con tigri figuratevi sopra (cap. 93); e fece un velo rosso per la porta di mezzo o sia regia della basilica (cap. 66) con un bufalo. Leone III si compiacque di simili lavori: egli pose nella diaconia di S. Arcangelo un velo di porpora con sopra elefanti (cap. 93); altrove fece rappresentare uccelli e grifi (cap. 7), come di poi papa Pasquale che vi figurò pavoni (cap. 12 *in eius vita*).

A Santa Maria *ad Praesepe* donò un paliotto per l'altar maggiore in broccato d'oro che portava espressa nel mezzo l'angelica salutazione, dai Greci detta *χαιρετισμός*, e la natività, e l'*hypapante* (c. 4). *Fecit vestem de chrysoclavo habentem historiam nativitatis et sancti Simeonis et in medio cheretismon* (1). Fra gli altri paliotti quivi donati è degno di menzione quello che rappresentava sopra clipei di broccato d'oro l'annunzio dell'Angelo e i SS. Giovacchino ed Anna (cap. 29): *Vestem in orbiculis chrysoclavatis habentem historias adnunciationis et SS. Ioahim et Annae*, ed un altro che esprimeva il transito della Vergine (cap. 52), *habentem historiam transitus S. Dei genitricis*. Dove fo avvertire che il *transitus* della Vergine è l'Assunzion sua, dai greci detta *μετάστασις*, e più comunemente ma nel senso medesimo *ὁ κοίμησις*, *dormitio*. La qual sinonimia fu già notata da Niceforo Santopulo *(Synops. SS. Anni)* dove a dichiarazione del senso scrisse: *Κοίμησιν ἁγνῆς τὴν μετάστασιν λέγω.*

La basilica del Salvatore detta Costantiniana, ebbe da Leone III un paliotto sul quale vedevansi espressi Gesù Crocifisso e la sua risurrezione; le quali composizioni erano cinte intorno da un fregio d'oro broccato (cap. 8): ebbe inoltre quattro colonne d'argento pel ciborio cesellate a bassirilievi con sacre istorie (cap. 87). Il medesimo Papa donò alla diaconia di S. Maria in Domnica un Crocifisso dipinto sopra un paliotto di seta rosata (cap. 98), e parimente a S. Maria *ad Martyres* (cap. 99), e al titolo di Pommachio ove vedevasi insieme congiunto coll'ascensione e la pentecoste (cap. 109).

Alla chiesa di S. Anastasio offrì un paliotto di broccato d'oro sul quale era dipinto il martirio del Santo (cap. 38).

Nel mezzo della vasca battesimale della chiesa dedicata a S. Andrea pose una colonna, e sopra di essa un agnello che gittava acqua: era d'argento e del peso di diciotto libbre e once dieci

All'oratorio della S. Croce che era nella basilica di S. Pietro, donò un piccolo paliotto gemmato e broccato d'oro con sopra un Crocifisso (cap. 67); ed era sì grande la divozione di Leone III al Crocifisso, che uno ne fece fondere in argento e il pose in mezzo alla basilica di S. Pietro (cap. 39). Il quale, in tempi a noi vicini, essendo sfuggito ai

(1) L'Altaserra, nelle note, opinò a torto che questo *cheretismo* fosse un'armilla o braccialetto: *armillae speciem putat Altaserra voce ducta a χει-ρ*, scrive il Vignoli.

luterani del Borbone che diedero il sacco a Roma, a motivo del color nero che il faceva credere di tutt'altra materia, fu poi l'anno 1551, come narra il Grimaldi, fatto fondere per farne candelabri e due statue degli Apostoli. Credesi oggi che ne rimanga una copia di composizione metallica nella sacrestia vaticana, ma non è così: essa neanche si trova nella stanza sepolcrale destinata ai canonici di S. Pietro, come volgarmente si crede (V. il vol. VI, pag. 40).

Sulla via di Ostia era una chiesa sacra a S. Ciriaco, alla quale Leone III donò cinque veli su cui espresse il Salvatore nell'atto di chiamare a seguirlo i discepoli tuttavia occupati del loro mestiere sulle barchette (cap. 109): *fecit vela e quadruplo numero V habentia historiam Salvatoris vocantis discipulos de navi.* Mi passo di simili doni fatti alle chiese dei SS. Nereo ed Achilleo (c. 111), di S. Clemente (cap. 109), di S. Callisto, di S. Lorenzo in agro Verano (cap. 5), e alle diaconie di S. Maria in Cosmedin (cap. 99), di S. Agata (cap. 109), di S. Arcangelo (cap. 108), le quali sarebbe lungo riferir qui a disteso, e vengo a dire alcuna cosa dei musaici raccontati dallo scrittore della sua vita e che altronde conosciamo

In prima mise mano a ricostruire dai fondamenti la chiesa di S. Susanna ov'era stato ordinato prete e l'abbellì di musaici (cap. 9): *cacumina mirifica de musivo atque cameram decoratam seu presbyterium et pavimentum marmoribus pulchris ornavit.* Lo scrittore non descrive il musaico, e non ci sarebbe noto se non fosse stato il Ciacconio sì amante di sacre antichità, che ne fè cavare due figure delle otto, e se Giacomo Grimaldi non ce ne avesse interamente descritta la composizione. Vedevansi nel mezzo il Salvatore e a destra la Vergine Madre, indi S. Pietro, poi Santa Susanna e in ultimo luogo Leone III, la cui effigie fu fatta delineare dal Ciacconio. A sinistra S. Paolo, il papa Caio, il prete Gabino e Carlo Magno, la cui figura hassi parimente nel Ciacconio e fu pubblicata dall'Alemanni insieme con quella di Leone III. Il Papa veste tunica bianca e pallio verde, stola bianca con croci e frangia rossa; ha chierica, capelli e barba bionda Il pilastro, o sia nimbo quadrato (Tav. 282, 4. 5), indizio di uomo vivo, ha la fronte di color giallo, i due lati di color verde. Questo lavoro non può essere anteriore al 799, nei cui ultimi giorni Leone si scolpò dei delitti appostigli falsamente da Pasquale e Campulo nipoti di papa Adriano. Indi essendo il Papa andato al sepolcro del principe degli Apostoli, dopo fatta orazione coronò imperatore Carlo Magno che l'aveva protetto e colla sua presenza difeso dai suoi avversarii, acclamando il popolo al grande e pacifico imperatore dei Romani coronato da Dio (ANAST. cap. 33): *Carulo piissimo Augusto a Deo coronato magno pacifico imperatori vita et victoria.* Dopo di che il Papa il consacrò ungendolo col santo crisma, e similmente fece col figlio di lui elevandolo alla dignità reale. La bolla di piombo che rappresenta Carlo armato di scudo e lancia con paludamento affibbiato sull'omero ed elmo in capo con pennacchio nel mezzo in forma di giglio, si conserva nel museo borgiano di Propaganda. Essa ha questa leggenda: DN KARLVS P F PP AVG. Sul riverso vi si rappresenta la città di Roma sormontata da una croce; e vi si legge di sotto ROMA e intorno RENOVATIO ROMANI IMP*erii* come è stampato nelle note al Libro pontificale del Vignoli (II, 254) Prima di questo ristabilimento dell'impero nella persona di Carlo e suoi successori, sembra al Pagi che Leone edificasse il triclinio e l'ornasse di musaici, nei quali è dato a Carlo il titolo di re, CARVLO REX. Al che non v'è nulla da opporre anche perchè veste egli l'abito di re franco sì in questo musaico come in quello di Santa Susanna. Un Carlo Magno barbato con in capo la corona di metallo di semplice lamina, in tunica lunga e pallio, sedente fra due personaggi forse simbolici del valore militare e della prudenza, trovasi impresso nel Mabillon (*Ann. Bened.* vol. II, ad ann. 774) che lo trasse da Giacomo Chifflet *(Anastasis Childerici)*, come costui lo copiò da Petavio de Nitardo (*Hist. Franc.* v. II). Questa imagine certamente rappresenta Carlo in abito di patrizio. Il triclinio dove si vedeva Carlo a piè di S. Pietro è stato distrutto, ma il musaico

fu trasportato in sito opposto e rimesso sopra altra abside fatta costruire a tal'uopo dal card. Francesco Barberini. È un racconto accreditato ancora da Gaetano Marini che a codesto card. Barberini fosse dato da alcuni antiquarii il disegno dell'intero musaico, e che quel disegno si conservi nei manoscritti della Biblioteca Barberiniana: *Exemplar coloratum totius triclinii est in cod. Barberin. 3011, pag. 179.* Ma in quel codice e alla pagina notata dal Marini altro non si trova che la sola parte destra della fronte di tutta quell'abside, contenente Papa Leone e il re Carlo ai piedi di S. Pietro. Sogna ancora l'Alemanni quando dice avere il cardinale messo quel disegno dell'intero musaico nella Biblioteca Vaticana, ove nè egli nè monsignor Simone Assemani, nè il Marini, nè il Mai l'hanno mai veduto. Tutto ciò adunque che vi si vede oggi, oltre al primo ed unico disegno del Massarelli edito dall'Alemanni, è un moderno restauro; e deve perciò d'ora in poi cessarsi di allegare come antico il gruppo di S. Silvestro e dell'imperatore Costantino ai piedi di S. Pietro. Il Massarelli, a confessione dell'Alemanni, del musaico a sinistra non ci lasciò neanche un'ombra, *ne vestigia quidem notis reliquit;* e non è che una distrazione quando afferma di poi che il Massarelli lasciò copia del musaico e della epigrafe, sui quali disegni il card. Barberini restaurò le immagini (pag. 122): *Has imagines cum suis inscriptionibus exaravit, quarum ductu atque exemplo refectae deinde sunt in barberiniana restauratione, ante quam multis annis collapsae penitus erant.* Nell'absida è figurato Gesù in mezzo ai dodici Apostoli con libro nella sinistra, ove si legge PAX VOBIS. Gesù Cristo affida loro la predicazione; il qual concetto è dichiarato dalla epigrafe sottoposta, come la pace che egli lascia loro è quella che gli Angeli nella sua natività annunziarono agli uomini. Il disegno fatto cavare dal Massarelli ed è l'unico che se ne abbia, non altro ci conserva della fronte se non la parte destra, ove si vede S. Pietro, SCS. PETRVS, sedente in cattedra colle chiavi in grembo e a' suoi piedi a sinistra papa Leone, + SCTISSIMVS DN LEO PP, che riceve dal principe degli Apostoli la stola o pallio; a destra il re Carlo, + DN CARVLO REX, che prende dalle mani di Pietro il vessillo. Sotto i piedi dell'Apostolo, in un cartello ansato, si legge parte della epigrafe della quale ho trattato nel vol. IV, pag. 108 e 109. Solo mi si conceda di aggiungere agli esempi da me arrecati del D̄N in senso di DomiNus e non di Dominus Noster quello che si legge nel *Bull. Munic.* 1872-73, a pag. 44, ˉEMP · D̄N HADRIANI PAPAE, che non è stato ivi dall'editore rettamente interpretato D*omini* N*ostri*.

Il terzo musaico dovuto a Leone III è nella basilica dei SS. Nereo ed Achilleo. Esso rappresenta nel mezzo dell'arco la trasfigurazione di Cristo, a sinistra l'annunzio dell'Angelo, a destra la Vergine Madre col divino Fanciullo in grembo. In ambedue i luoghi ella siede in cattedra, e quell'Arcangelo che l'annunzia nella rappresentanza a sinistra le fa nobile corteggio in quella che è a destra.

(Anno 817-824, 828-844)

PASQUALE I PAPA E GREGORIO IV.

M'inoltro col mio lettore nei primi decennii del secolo nono, in capo al quale grandeggia coi suoi maravigliosi musaici Pasquale I. Le mie tavole ne hanno fatta ricca preda, ed io posso vantare che la cappella di S. Zenone in S. Prassede si è la prima volta pubblicata per intero e fedelmente. I musaici dei due archi della basilica medesima e l'absida di S. Maria in Domnica hanno ancor essi le loro novità d'invenzione. A confronto di quei musaici dove Gesù è nel mezzo degli Apostoli e dei santi Martiri, e l'Agnello sul mistico monte fra le dodici pecorelle, ho dato luogo nelle mie Tavole (V. la Tav. 294) al musaico di Papa Gregorio IV. V'è di singolare la fenice sulla palma.

Sarebbe certamente a desiderare che vi fosse un'opera dopo questa nostra nella quale si riunissero insieme quelle preziose pitture e sculture, che illustrano ampiamente la storia dell'arte nei due secoli nono e decimo.

(Anno 814-840.)

ERMOALDO NIGELLO, VALAFRIDO STRABONE
E FLORO DIACONO.

A pieno compimento del mio lavoro, mi è sembrato assai opportuno riferire le due serie di soggetti biblici che Ermoaldo Nigello racconta in versi. Eran queste pitture nella Basilica di Ingelheim, messevi da Ludovico il Pio il quale regnò dall'anno 781 all'826. Il poema *De rebus gestis Ludovici* è stato scritto dal Nigello tra l'814 e l'840 nel libro IV, pag. 623, della ed. del Migne, tom. 105: (vedi anche Bouquet, *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, tom. VI, fol. 56, e la *Disciplina populi Dei* del Fleury ed. Zacaria, tom. II, pag. 200 segg.). In quella Basilica d'Ingelheim che era presso il Reno a tre or di viaggio da Magonza, si entrava per le nobili porte che avevano le imposte di bronzo e i battenti dorati. Le pitture dell'antico Testamento erano poste a sinistra; a destra quelle del nuovo, tredici per parte, delle quali si legge nel Poema la descrizione che io riferisco, dopo i primi distici che parlano in generale del luogo, e sono questi:

Templa Dei summo constant operata metallo
Aerati postes aurea ostiola.
Inclyta gesta Dei series memoranda virorum
Pictura insigni quo relegenda patent.
Ut primo ponente Deo pars laeva recenset
Involitant homines te, paradise, novi.

Indi il poeta passa a narrare i dodici quadri della parte sinistra, che si dicono dell'antico Testamento.

1. *Inscia corda mali serpens ut perfidus Evae*
   Tentat ut illa virum tangit ut ipse cibum
2. *Ut domino veniente tegunt se tegmine ficus*
   Ut pro peccatis iam coluere solum.
3. *Frater ob invidiam fratrem pro munere primo*
   Perculit haud gladio sed manibus miseris.
4. *Inde per innumeros pergit pictura sequaces*
   Ordine sive modo dogmata prisca refert.
5. *Utque latex totum merito diffusus in orbem*
   Crevit et ad finem traxit ut omne genus.
6. *Ut miserante Deo paucos subvexerat arca*
   Et corvi meritum sive columba tuum
7. *Inde Abrahae sobolisque suae pinguntur et acta*
   Ioseph seu fratrum et Pharaonis opus.
8. *Liberat ut populum Aegypto iam munere Moses*
   Ut perit Aegyptus Israel atque meat.
9. *Et lex dante Deo geminis descripta tabellis*
   Flumina de rupe deque volucre cibus
10. *Et promissa diu quo redditur hospita tellus*
    Ut Iesus populo dux bonus extiterat.
11. *Iamque prophetarum regum praemagna caterva*
    Pingitur acta simul et celebrata nitent.
12. *Et Davidis opus Salomonis et acta potentis*
    Templaque divino aedificata opere.
    Inde duces populi quales quantique fuere
    Atque sacerdotum culmina seu procerum.

Ed eccoci ai dodici quadri della destra che riguardano il Testamento nuovo.

1. *Altera pars retinet Christi vitalia gesta*
   Quae terris missus a Genitore dedit
2. *Angelus ut primo Mariae delapsus ad aures*
   Utque Maria sonat: ecce puella Dei.
3. *Nascitur ut Christus sacris longe ante prophetis*
   Notus et e pannis volvitur atque Deus.
4. *Ut pia pastores capiunt mox iussa tonantis*
   Cernere moxque Deum quo meruere magi.
5. *Ut furit Herodes Christum succedere credens*
   Percutit ut pueros qui meruere mori.
6. *Ut fugit Aegypto Ioseph puerumque reportat*
   Crevit ut ipse puer subditus atque fuit
7. *Ut baptizari voluit qui venerat omnes*
   Sanguine salvare qui periere diu.
8. *More hominis ut tanta tulit ieiunia Christus*
   Ut tentatorem perculit arte suum.
9. *Ut pia per mundum docuit mox munia Patris*
   Reddidit infirmis munia prisca pius.
10. *Mortua quin etiam ut reparavit corpora vitae*
    Daemonis arma tulit expulit atque procul.
11. *Discipulo ut tradente fero saevoque popello*
    More hominis voluit ut Deus ipse mori.
12. *Ut surgens propriis apparuit ipse ministris*
    Atque polos palam scandit et arva regit.
    His est aula Dei picturis arte refecta
    Pleniter artificis rite polita manu.

Valafrido Strabone, morto nell'847, scrisse versi che narravano le pitture dei due Testamenti, le quali si sarebbero potute eseguire coll'ordine medesimo e distribuzione imaginata da lui (vedi l'ed. del Migne, tom. CXIV dalla pag. 916). I primi soggetti che avrebbero dovuto occupare la parete

destra del coro si dovevano prendere dalla infanzia del Salvatore: essi sono tredici, e passando dal coro alla nave della chiesa, sulla parete a destra, vorrebbe che si dipingessero in ventitre quadri i miracoli di Cristo. Altrettanti dovevano essere i quadri della passione che ci prescrive di collocare sulla parete sinistra della nave e del coro; ma di questi se ne sono conservati dieci soltanto. Bene è importante l'indicazione delle pitture che avrebbero dovuto occupare la fronte occidentale della Basilica. Egli distingue le pitture da farsi sopra il trono e quelle che si dovevano porre sotto il trono, fra il paradiso e l'inferno, dic'egli. Sopra il trono vuole che si esprima la croce preceduta dalle nuvole e dal fuoco e le trombe che chiamano a vita i morti, e sotto del trono Cristo giudice coi Santi. Dalle quali parole risulta che il *thronus* di che parla Strabone, non è la sede del Vescovo ma il trono del giudizio che si prese a rappresentare sull'arco maggiore, ovvero sulla fronte occidentale della Basilica; la qual pittura si chiama dai greci ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, come è noto e l'ha dimostrato egregiamente il sig. Durand.

PICTURAE HISTORIARUM NOVI TESTAMENTI

1. *Angelus ecce seni promittit munera nati*
   Quem populus trepidans foris expectabat et ovans.
2. *Concipit en verbo prolem castissima Virgo.*
3. *Angelus hic sponsam Ioseph commendat alendam.*
4. *Hic genetrix Domini meat Elisabethque salutat*
   Atque Deo exultat, Ioannem spiritus implet.
5. *Zacharias soboli nomen posuere propinqui,*
   Sed mage Ioannes certant vocitare parentes
6. *Nuntiat angelicus Christum pastoribus hymnus.*
7. *In stabulo dominum celebrant en omnia parvum.*
8. *Ecce Magi solio praesentant munera vero.*
9. *Herodis moniti faciem fugere tyranni.*
10. *Sistitur hic domino Iesus cum munere iusso;*
    Mox ipsum Dominum didicerunt corda piorum.
11. *Partibus Aegypti differtur passio Christi*
    Quem simulacra tremunt et chara habitacula linquunt.
12. *Praecipit Herodes natos cruciare recentes.*
    Millia lactantum tendunt laetantia caelum.
13. *En senibus potior reperitur pusio doctor*
    Qui tamen imperium dignatur ferre parentum.

Explicit de infantia Christi. Hi versus in dextro pariete chori isti vero in dextro pariete stationis populi.

1. *Baptizat Dominum servi devotio summum:*
   Praedicat hunc genitor, invisit Spiritus unctor.
2. *Daemonis en fraudes Christus contemnit inanes*
   Eius cunctimodas ducens ut stercora pompas.
3. *Demonstrat placidum Ioannes nutibus agnum.*
4. *Andreas sequitur fratri comperta profatur.*
5. *Imperat hos vitreum post se properare Philippum*
   Nathanael spissa qui mox subducit ab umbra.
6. *Testibus hisce novum fecit de flumine signum*
   Convivis latices in vitea pocula vertens.
7. *Retia germani linquunt in nomine Christi,*
   Mox alii lacrimas spernunt cum nave paternas.
8. *Omnipotens medicus hominum miserator et unus*
   Omnimodis pressos iussit discedere sanos.
9. *Spiritibus diris hominum de corpore pulsis*
   Das pecudum furiare greges, iustissime iudex
10. *En Verbum Domini curat medicamine verbi*
    Praecipit et sanum proprium portare grabatum.
11. *Principis ut natam sanet vel suscitet ibat.*
12. *Furatur mulier sacra de veste salutem.*
13. *Reddidit en stupidae Dominus sua munia dextrae;*
    Consilium stolidi faciunt de sanguine Christi
14. *Unicus en viduae redivivus redditur orbae.*
15. *Ingeminant plebes o vere magne prophetes.*
16. *Saltatrix petiit caput innocuumque recepit*
    Lictores flavidum linquunt in carcere truncum.
17. *Panibus ex quinis et piscibus haud mage binis*
    En hominum large saturantur millia quinque.
18. *Christus aquae fluctus pressit vestigia gressu.*
    At fidei dubium mergunt vada turgida Petrum.
19. *Hydropicum tangente manu quae cuncta creavit,*
    Pallidus humor abit facies et laeta rubescit.
20. *Ecce decem mundans templo se ferre iubebat,*
    Unus regreditur grates persolvere Iesu.
21. *Contentus pueros Deus est benedicere parvos*
    Talibus atque sui promittit gaudia regni.
22. *Hic scribae Domino sistunt in crimine captam*
    Quam placidus censor damnatis solvit eisdem
23. *Ex limo reparat quidquid natura negabat*
    Qui luteum primo totum plasmaverat Adam.

Huc usque de miraculis Domini in dextro pariete hi vero in fronte occidentali in spatio quod supra thronum est.

1. *Ecce tubae crepitant quae mortis iura resignant*
   Crux micat in caelis nubes praecedit et ignis.

Hic etiam subtus thronum inter paradisum et infernum

2. *Hic resident summi Christo cum iudice sancti*
   Iustificare pios baratro damnare malignos.

Passio Domini in sinistro pariete stationis populi.

1. *Esse sibi patrem Domino tractante tonantem*
 Plebs furibunda pium certat lapidare magistrum.
2. *Mortue quatriduo fetens et corpore toto*
 Lazare surge veni te morti tollo rapaci.
3. *Funeris obsequium mulier praevenit amicum*
 Dum caput atque pedes mundo perfudit honore.
4. *Mansuetum regem plebes devota frequentat*
 Frondea cum festis praeiens comitansque choreis.
5. *En urbis miserae dignatur flere ruinas*
 Quae manibus crudis ipsum discerpere gestit.
6. *Hic sub carne latens deitas per signa patescit*
 Dum turbas patria flagro proturbat ab aula.
7. *En ficum viridem sterilem remanere iubebat*
 Quod sibi ieiuno fructum praebere negabat.
8. *Agricolae servos caedentes vulnere saevo*
 Post natum Domini satagunt hic mittere morti
9. *Gentiles Dominum cupiunt iam cernere Christum*
 Discipulos idem mortem perferre docebat.
10. *Ecce sacerdotum primi populique nefandi*
 Infidum famulum censu corrumpere gaudent.

Giovérà qui trascrivere anche i versi di Floro, contemporaneo a Nigello e a Strabone. Questi narra una pittura dove Cristo presiede ai martiri inneggiato dai quattro simbolici animali che cantano l'agiasmo. V'è il coro degli Apostoli nella Gerusalemme dei beati, donde sgorgano i quattro fiumi del paradiso che hanno comune la sorgente (MABILLON, *Annal.* tom. IV, pag. 416, ed. 1723):

Martyribus supra Christus rex praesidet altus
Circumstant miris animalia mystica formis
Nocte dieque hymnis trinum inclamantia numen.
Adstat apostolicus pariter chorus ore corusco
Cum Christo adveniet certo qui tempore iudex
Vivaque Hierusalem agno illustrante refulgens
Quatuor uno agitat paradisi flumina fonte.

Il mistico monte, sede dell'Agnello divino dal quale sgorgano i quattro fiumi del paradiso, simboleggia la sede dei beati, la Gerusalemme celeste.

FINE DEL VOLUME PRIMO

INDICE

PARTE PRIMA — TEORICA

LIBRO I

CARATTERE DELL'ARTE CRISTIANA

LIBRO II.

DELL'UOMO

LIBRO III.

DEL SIMBOLO

LIBRO IV.

LA PERSONIFICAZIONE

LIBRO V.

TIPI DELL'ANTICO TESTAMENTO

LIBRO VI.

TIPI DEL NUOVO TESTAMENTO

PARTE SECONDA - ANNALI

LIBRO VII.

SECOLO I, II, III — DALLA NATIVITÀ DI GESÙ CRISTO AL 284

LIBRO VIII.

SECOLO IV. — DALL'ANNO 284 AL 400

INDICE

LIBRO IX.

SECOLO V. — DALL'ANNO 400 AL 500 IN CIRCA

LIBRO X.

SECOLO VI. — DALL'ANNO 500 AL 600.

LIBRO XI.

SECOLO VII. — DALL'ANNO 600 AL 700.

LIBRO XII.

SECOLO VIII. DALL'ANNO 700 ALL'800 ED OLTRE.

AGGIUNTE E CORREZIONI

AI SEI VOLUMI

DELLA STORIA DELL'ARTE CRISTIANA

Volume I.

Pag. 10, lin. 39, col. 2; *corr.* stimò.

Pag. 12, lin 4; *corr.* Maddens'.

Pag. 22, lin. 26; *agg.* Il nartece nelle chiese monastiche stava dentro la porta, in quelle non monastiche era invece fuori: lin. 30, col. 2; *corr.* *ναός*.

Pag. 27, lin. 21 (Tav. 411, 4); *corr.* (Tav. 278): lin. 33, col. 2 (Tav. 235); *corr.* (Tav. 267) (1).

Pag. 31, lin. 24, col. 2; *agg.* Delle persone sepolte nel Mausoleo di Galla Placidia, veggasi il vol. IV dove se ne tratta a pag. 39; il vol. VI a pag. 82, 83.

Pag. 34, lin. 34; *corr.* esprimerli.

Pag 35, lin. 41, col. 2 (Tav. 319); *corr.* (Tav. 312).

Pag. 36, lin. 25, è espresso egli medesimo invece del suo Angelo; *corr.* è espresso l'Angelo: lin. 20; alle parole, se la stella non vi è espressa, avvertasi che la stella vi è, ma fu omessa dagli editori.

Pag. 42, lin. 44; *corr.* segni della natura assunta: lin. 1, col. 2 (Tav. 340); *corr.* (Tav. 304, 4): lin. 13 (Tav. 365); *corr.* (Tavv. 158, 377, 398): lin. 18 (Tav. 364); *corr.* (Tav. 379, 2): lin. 20 (Tav. 319); *corr.* (Tav. 313): lin. 24 (Tav. 316); *corr.* (Tav 320).

Pag. 43, lin. 39, col. 2 (Tav. 449); *corr.* (Tav. 447).

Pag. 46, lin. 27 Tav. 350 ; *corr.* (Tav. 365, 2).

Pag. 54, lin. 11, col. 2; *agg.* Nel Salmo VI, 19, il vocabolo *τὰ ἱμάτια* pallio, e quello di *ἱματισμός* tunica, mostrano insieme la profezia esattamente avverata.

Pag. 57, lin. 22; omettasi la Tav. 454 colla menzione del Museo Vaticano

Pag. 58, lin. 17, d'avorio e di altro legno; *corr.* di avorio, di bosso o d'altro legno.

Pag. 63, lin. 11, col. 2; *corr.* le brache.

Pag. 68, lin. 5, col. 2; *corr.* *χιτὼν*: lin. 20; *corr.* *καθ' οὒς*: lin. 25; *corr.* *τὴν*: lin. 35; *corr* *ἐξωμίδα*.

Pag. 80, lin. 44, col. 2; *corr.* *ὑμᾶς*.

Pag. 81, lin. 13, col. 2; *corr.* *μονοχίτωνες*.

Pag. 92, lin. 17, col. 2; *corr.* *μονάζοντες*.

Pag. 98, lin. 38; *corr.* *εἵμασι*.

Pag. 101, lin. 30; *corr.* *ἱερατικὴν*.

Pag. 106, lin. 32; *corr.* cimitero di S. Agnese, ora Ostriano.

Pag. 107, lin. 25; *agg.* Ciò che io dico della croce segnata sulla borsa pendente sul petto del S. Ambrogio dipinto in musaico nella basilica di Fausta, si è poi veduto che è un'aggiunta erronea del Biraghi. Vedi il vol. IV di quest'Opera (Musaici), pag. 44.

Pag. 110, lin. 35; *agg.* Quel frammento del braccio destro nella statua di S. Ippolito è stato poi giudicato un secondo restauro della statua. Il personaggio orante in colobio deve precedere adunque l'età di Papa Silvestro che ordinò le maniche ai colobii. Io qui mi dichiaro contrario alla narrazione delle braccia nude, avvertendo che le tuniche podèri dovevano avere le maniche lunghe fino ai polsi; il che rende improbabile la ragione addotta dall'anonimo che pur vuole S. Silvestro autore delle tuniche lunghe nei colobii. La tunica sacerdotale podère essendo di lino sarà stata presa per tunica interiore, e però si sarà creduto che i sacerdoti avessero le braccia nude.

(1) Questa e le seguenti correzioni dei numeri delle Tavole non provengono da errori di stampa ma da novella distr.buzione dei soggetti che si credette necessaria, perchè vi fosse spazio da potere allogare i monumenti che si andavano scoprendo nel corso della stampa.

Pag. 111, lin. 24, col. 2; *corr.* Mullooly.

Pag. 116, lin. 18; *corr. semicinthium.* S. Basilio di Seleucia nell'Omelia εἰς εὐαγγελισμόν, a pag. 363, ed. Lugd. B., scrive del *semicinthium* di S. Paolo: Παύλου δέ τις ἐγχείριον ἐπιλαβὼν καὶ τοῦ χρωτὸς αὐτοῦ τὴν ὀσμὴν ἀπομάξας τοὺς ἀλάστορας δι' αὐτῆς ἀπεσόβει δαίμονας: prima di S. Gregorio della *mappula; corr.* si faceva uso della *mappula* nella chiesa ravennate.

Pag. 120, linea ult. della nota; *corr.* del *phrygium* di genere neutro v'è qualche riscontro. Questa voce è tradotta dal greco φρύγιον, col quale vocabolo gli antichi appellavano, per testimonianza di Erodiano (*in epimerismis*, ap. Du Cange, pag. 1706), il panno o sia il *sudarium* col quale i re coprivansi la testa: τὸ βασιλικὸν φακιόλιον. Il *phrygium* consta di due parti, del περίθεμα o διάδημα e dell'ἀνακαμηλαύκιον. S. Pier Damiano (*Opusc.* 35, cap. 4) dice, che S. Pietro apparve ad un prete non come prima si vedeva nella pittura vestito alla maniera degli ebrei, ma col capo coperto del frigio e col pallio al collo: *B. Petrus apostolus cum anterius videretur indutus hebraicis vestibus, sicut in picturis ubique conspicitur, tunc et phrygium suscepit in capite et sicuti ceteri sacerdotalibus infulis est ornatus in corpore.* I Papi usarono la copertura di capo che dicevasi camelauco o camelaucio; e il Libro pontificale nella vita di Papa Costantino (a. 708-715), § 172, scrive di lui: *Apostolicus pontifex cum camelauco ut solitus est Romae procedere a palatio egressus in Placidias usque, ubi hospitatus est, properavit.* Poscia nelle glosse trasporta *camelaucus* per *vestimentum Papae:* e nell'*Etimologicum magnum* il camelaucio è paragonato alla causia: καυσία, καμελαύκιον. Il camelaucio si tiene anche per sinonimo di λῶρον. Nella efemeride rutena l'imagine di S. Cirillo Alessandrino porta una mitra di forma conica o piuttosto ovale; e si sa che, per falsa tradizione, i Greci vogliono fosse decorato del λῶρον onde degnamente rappresentasse il Papa, del quale dicono che al Concilio di Efeso fu Vicario.

Pag. 127, lin. 37, col. 2; *corr.* ἀκράντων.

Pag. 138, lin. 26, parlando di Teodulo; *corr.* fa dire a Teodulo suo figlio.

Pag. 140, lin. 26; *corr.* Winckelmann, e così a pag. 189, lin. 18 e 33.

Pag. 142, lin. 13, col. 2 (Tavv. 361, 4; 459, 3); *corr.* (Tavv. 361, 4; 459, 4).

Pag. 151, lin. 10; *corr.* congettura.

Pag. 155, lin. 22, col. 2, la croce espressa sul pileo frigio o curbasia di Abgaro VIII ai tempi di Commodo, è ora il più antico esempio che si possa citare. Vedi il vol. VI, pag. 128, col. 2, n. 19

Pag. 158, lin. 22, col. 2; *corr.* δεκαοκτώ.

Pag. 160, lin. 3; *agg.* il monogramma si trova sui bronzi di Romano Lacapeno I (Sabat. *Monn. Byzant.* pl. I, 53; XLVI, 7).

Pag. 161, lin. 35, col. 2. Quando scrissi che l'aureo col monogramma ⳨ era di Costantino Augusto figlio, non mi era noto che vi fosse il simile aureo del padre che è poi stato pubblicato dal Madden e l'ho ripetuto ancor io nella Tavola 481, numero 23, dove ho dato posto anche a quello del figlio al numero 31. La moneta del padre non antecede il 333, perchè Costante in tal anno fu dichiarato Cesare dal padre: 335; *corr.* 333.

Pag. 166, lin. 8, 9; *corr.* ΕΗΕΟΧΡΕΕΤΟΕ: lin. 10 (Tav. 478, n. 1); *corr.* (Tav. 479, n. 16).

Pag. 167, lin. 38, 39, Costantino figlio, nobilissimo Cesare; *corr.* Costantino Augusto: lin. 42 (Tav. 481, 18); *corr.* (Tav. 481, n. 23): lin. 44, Costante *nob. Cesare; agg.* (ib. n. 24): lin. 11, col. 2; *corr.* (Tav. 481, n. 29).

Pag. 169, lin. 20; *corr.* ὁμοούσιος τριάς.

Pag. 170, lin. 7, in tal senso; *corr.* nel primo senso.

Pag. 171, lin. 28, col. 2; *corr.* (*Vetri*, Tav. 481, 30): lin. 32 (Tav. 481, 26); *corr.* (Tav. 481, 38)

Pag. 172, lin. 37, col. 2 (Tav. 478, 18); *corr.* (Tav. 478, 20).

Pag. 174, lin. 10; *corr.* del quale ora si è scritto nell'acrostico.

Pag. 176, lin. 10 (Tav. 477, 19); *corr.* (Tav. 477, 18): lin. 19 (Tav. 486, 3, 7); *corr.* (Tav. 480, 2, 7): lin. 20, pesce sopra; *corr.* pesce accanto alla pianta di edera.

Pag. 179, lin. 4 (Tav. 401, 6); *corr.* (Tav. 304, 2).

Pag. 183, lin. 26, col. 2; *corr.* ποιησαίμην.

Pag. 185, lin. 33; *corr.* τὸ βαλεῖν.

Pag. 199, lin. 12, l'Angelo evangelizza la Vergine ecc.; *corr.* addita alla Vergine l'astro del cielo, ossia la divinità, cui ella va ad offrirsi nel tempio. Questo astro è stato omesso nella Tavola per incuria dell'artista.

Pag. 203, lin. 21, col. 2, col fiume la virtù; *corr.* col fiume che gli comunica la virtù.

Pag. 204, lin. 36, *clausisque; corr. clausitque:* lin. 13, col. 2, il proreta dunque; *corr.* il pilota dunque.

Pag. 205, lin. 27 (Tav. 467, 4, 5); *corr.* (Tav. 467, 2, 2'): lin. 29, IHCVC; *corr* ZHCAIC: lin. 32; *corr.* Εὐσέβι è vocativo alla latina.

Pag. 208, lin. 38, col. 2, laddove nel nimbo del santo ecc.; *corr.* nel nimbo dell'agnello in S. Cecilia di Roma (Tav. 292, e in quello del santo martire Gennaro di Napoli.

Pag. 209, lin. 8, chiesa di Aquileia e l'uno, si ometta l'e.

Pag. 210, lin. 30, col. 2, regione celeste chiamasi cielo delle nuvole; *corr.* regione celeste che chiamasi cielo delle nuvole.

Pag. 216, lin. 20, col. 2; *corr.* S. Michele in Ravenna.

Pag. 217, lin. 40; *corr.* è affidata: lin. 27, col. 2; *corr.* Alemanni.

Pag. 224, lin. 40, dal Severano, con la testimonianza; *corr* il quale prestò fede alla testimonianza: lin. 44; *agg.* I disegni di questi tre vasi trovansi incisi dopo il Severano, dal Mabillon, dal Boldetti (*Osserv.* pag. 187) e dal Bottari (*Roma Sotterranea*, tavv. CC e CCII). Nessuno allora sospettò della genuinità: ora si conoscono essere opera di un falsario.

Pag. 226, lin. 39, col. 2, *dopo le parole*, quattro stinchi coi loro piedi; *agg.* e a pag. 186, cap. XXXIX, aveva detto che a rendere certissima la tradizione v'è la prova delle iscrizioni che dichiarano ciò che i vasi contengono, e cita il Nicolai (*De sigl. vet.* cap. 35, pag. 258) che da quelle epigrafi cava le sigle SA, SANG.

Pag. 227, lin. 20, *dopo le parole*, al dir del Fabbretti (*Inscr.* 555); *agg.* e che sono un segno univoco e certo per mostrare che il corpo a cui è stato apposto è sicuramente di un martire. Anche nella lin. 32, col. 2, *dopo le parole*, Martiri non vendicati; *agg.* Fa maraviglia che l'Allegranza supponga il vaso prendersi per contrassegno di martirio, comechè inciso sulla lastra del loculo: cosa non mai detta nè opinata da alcuno. Egli però negli *Opuscoli*, pag. 201, riferendo l'epigrafe di Adeodato morto nel 525, sulla quale si vedono scolpite due palme con un vaso, scrive così: « Che se questi contrassegni avesser luogo per riconoscere un martire, forse noi potremmo trovarlo in Adeodato. Vi sono ai lati della iscrizione due palme e sopra la sinistra un'ampolla, e forse di sangue, in atto d'innaffiarla. Ma col martirio non si accorda il tempo di sua morte. » Così l'Allegranza che par certo non si sia reso conto, così scrivendo, dello stato della questione.

Pag. 228, lin. 29, *dopo le parole*, in chi li considera; *agg.* La quale interpretazione del simbolico significato del vaso ci è confermata maravigliosamente da una recente epigrafe di Grottaferrata, nella quale in vece del vaso che d'ordinario vi si trova in fine scolpito, vi si legge l'acclamazione al defunto: DOMNE BITALIO PIE ZESES; bevi, ti ristora. Ecco l'epigrafe:

DOMINE BITALIO · ANNORV · XII
ANIMA BONA CITO DE SE
CVLO DISCESSET · DOMNE
BITALIO PIE ZESES ❦.

Pag. 230. lin. 18. Ughelli, *St. sacra*; *corr. It. sacra.*

Pag. 237, lin. 31, col. 2 (Tav. 480, 4); *corr.* (Tav. 480, 15).

Pag. 245; *corr.* IL PESCE S. PIETRO.

Pag. 246, lin. 26 (Tav. 470, 4); *corr.* (Tav. 470, 3, 6): lin. 44 (ib. n. 31); *corr.* (Tav. 477, n. 32): lin. 1, col. 2 (ib. 30); *corr.* (ib. 29, 30): lin. 2 (Lupi ecc.); *corr.* (ib. n. 31): lin. 35; *corr.* ἐκεῖνο.

Pag. 247, lin. 35, col. 2 (Tav. 486, 4); *corr.* (Tav. 486, 3).

Pag. 249, lin. 4, 5, col. 2, da Ezechiele con quest'ordine toro homo; *agg.* da Ezechiele (c. I, v. 10) con quest'ordine uomo, toro: lin. 10, nel capo X verso 14; *corr.* nel capo citato verso 10: lin. 26; *corr.* verso 10: lin. 29, col. 2; *corr.* L'ordine semplice e doppio può dirsi meglio ordine di dignità, pel quale i due Evangelisti apostoli prendono il primo posto o separatamente da un lato, ovvero il più prossimo alla divinità e suoi simboli.

Pag. 250, lin. 2, col. 2 (Tav, 431); *corr.* (Tav. 434, 3).

Pag. 253, lin. 6, 7, col. 2; *corr.* εἰκών· κυάνεός.

Pag. 259, lin. 26; *corr.* Miller.

Pag. 265, lin. 15, col. 2 (Tav. 495, 5); *corr.* (Tav. 495, 6).

Pag. 277, lin. 37, col. 2. Quella che chiamo ἀγόρα, concione, può anche rappresentare la rettorica, visto che si scambia con una musa; e vie più se è accompagnata dal filosofo: dacchè non istanno bene insieme il filosofo e il popolo, come il filosofo colla musa, ovvero con l'arte oratoria.

Pag. 281, lin 9, col. 2 (Tav. 479, 9); *corr.* (Tav. 479, 3): lin. 10, il personaggio di nome Igieno e la sposa chiamata Aforide; *corr.* come ho già avvertito il personaggio d'ignoto nome che stringe la mano alla sua sposa: l'epigrafe si deve leggere ΥΓΙΑΙΝΟΥCΑ ΦΟΡЄΙ, come si è dimostrato nella dichiarazione di quella Tavola 479, 4.

Pag. 291, lin. 26, col. 2; *corr.* bresciano.

Pag. 293, lin. 43, nella città; *corr.* nella vita; *agg.* Le parole del Concilio Niceno II relative alle insinuazioni dell'ariano Severo, il quale rimproverava gli Antiocheni perchè vestivano di rosso S. Michele, stante che gli Angeli si dovevano vestire di bianco, non provano che tutti gli Angeli così si rappresentassero in Antiochia, ma solo S. Michele.

Pag. 295, lin. 18; *agg.* Il trisagio è cantato dai due Serafini veduti da Isaia, e però indi si può dedurre che questi furono talvolta scambiati coi due Arcangeli Michele e Gabriele.

Pag. 297, lin. 33, col. 2, *Domini haec*, forse deve emendarsi, *Domini luce.*

Pag. 314, lin. 21, col. 2, *alle parole*, se si vuole che significhi il vitto, è meglio sostituire, che significhi il vestito, riferendosi all'agnello.

Pag 317, lin. 24 (Tav. 402, 3); *corr.* (Tav. 402, 4).

Pag. 319, lin. 2; *corr.* οἶκος.

Pag. 326, lin. 14, col. 2; *corr.* שבקתני.

Pag. 327, lin. 2; *corr.* εὐ δή.

Pag. 336, lin. 43, 44, l'uno barbato l'altro imberbe; *corr.* barbati ambedue.

Pag. 347, col. 2, dalla lin. 5 alla 12. *Si ometta da*, Io il ravviso, fino a *vestris*. Ma sopra ecc. *e si legga*, Sopra ogni altro ecc.

Pag. 363, *al titolo*, PROSOPOGRAFIA DI S. GIUSEPPE, si sostituisca COSTUME: lin. 19, 20; *corr.* κώμη-κώμης.

Pag. 369, lin. 41, su infusione; *corr.* per infusione.

Pag. 370, lin. 28, 29. L'agnello nella cattedra di S. Massimiano non ha seco la croce.

Pag. 371, lin. 15. La spiegazione simbolica del fuoco di S. Giov. Batt. qui proposta era stata data prima di me dal Paciaudi (*De cultu S. Io. B.* diss. 8). Il Corrado nell'*Antiquar. sacrum*, sect. 3, cap. 3, stima che indi sia nato il costume di accendere il fuoco sui monti (NILLES. *Kal. manuale. Oenip.* 1879, pag. 188, 189): lin. 28, col. 2 (Tav. 443); *corr.* (Tav. 142): lin. 30 (Tav. 142); *corr.* (Tav. 143): lin. 34; *corr.* Ἰησοῦ

Pag. 390, lin. 6. La locuzione poetica, τρισηλον ξύλον, non ha senso diverso dal τὸ τριπάσσαλον, cioè di una croce com-

posta di tre legni uniti insieme con tre chiodi, uno al cartello, uno alla traversa superiore, uno alla inferiore.

Pag. 395, lin. 26, col. 2. Pare che questa invenzione alluda manifestamente alle parole: *Ex Sion exibit lex et verbum Domini de Ierusalem* (MICH. IV, 2). Vedi Teodoreto, pag. 819, dove anche si paragona l'uscita della legge evangelica e della predicazione ad una fonte, le cui acque irrigano tutta la superfice della terra; al qual concetto rispondono i quattro fiumi che sboccano dal seno del mistero monte: [illegible] νόμος καὶ ἀποστολικὸς λόγος ἀπὸ τῆς Ἱερουσαλήμ, οἷον ἀπό τινος πηγῆς ἐξέβη καὶ πᾶσαν τὴν οἰκουμένην διέδραμε· τοὺς αὐτῷ [illegible] ποτίζων.

Pag. 399, lin. 8, col. 2; *corr.* ἁγίους.

Pag. 404, lin. 15; *corr.* Ἐδεσσηνῶν — δι'.

Pag. 406, lin. 3, o di Maria; *corr.* e di.

Pag. 411, lin. 27, col. 2; *corr.* μετὰ.

Pag. 414, lin. 34, col. 2; *corr.* ἀπόλαυσιν.

Pag. 415, lin. 18; *corr.* Pessinunte.

Pag. 417, lin. 7, col. 2. Il tipo della croce pompeiana è stato sbagliato in quanto alla traversa superiore che dev'essere orizzontale. Vedine il disegno nella *Civ. Catt.* 1879; Serie XI, pag. 211.

Pag. 419, lin. 40, col. 2; *corr.* non altrimenti che facevano quelli che ai tempi di Eusebio si ripromettevano conviti ecc

Pag. 424, lin. 9; *corr.* Concordia.

Pag. 431, lin. 25; *si ometta*, il vino.

Pag. 433, lin. 11, col. 2; *corr.* κατασκευὰς.

Pag. 437, lin. 11, col. 2; *corr.* DETINET.

Pag. 438, lin. 13; *corr.* ἀλεξήματι· lin. 29; *corr.* ἔθος: lin. 40, col. 2; *corr.* XPICOC.

Pag. 439, lin. 27; *corr.* †.

Pag. 447, lin. 26; *corr.* di lei.

Pag. 451, lin. 41; *corr. vix apparent.*

Pag. 455, lin. 42; *corr.* ἀναθημάτων: lin. 1, col. 2; *corr.* φιλοτίμως.

Pag. 467, lin. 7, col. 2; *corr.* le quali Alarico non vietò che si togliessero, come afferma il Sandero (*De hon. imag.* pag. 86), ma fece soltanto che si riportassero a S. Pietro i vasi sacri di quella basilica: Oros. LVII, 39) *sacra ministeria reportari ad Apostoli basilicam universa, ut erant, vasa imperavit.* Ciò accadde nell'anno 410.

Pag. 469, lin. 29; *corr.* Cristo in aria e sembiante

Pag. 472, lin. 18-39; *Tutto l'articolo si ometta: esso è al suo posto di poi a p. 484.*

Pag. 474, lin. 1; *corr.* di quell'isola: lin 29, parve; *corr.* pare.

Pag. 476, lin. 14; *si omettano le parole,* la solennità dei quali, 22 agosto: lin. 18, in Roma; *corr.* l'uno sulla via ostiense, l'altro nella città di Porto.

Pag. 487, lin. 10, forse l'agnello era di manto rosso, e questa è la sua veste reale, di che parla S. Paolino, ovvero l'agnello era di bianca lana e la croce di color rosso, come in altra simile pittura, pag. 487: lin. 37, col. 2; *corr. acumine sanctus* (⳩): lin. 40; *corr. virgis* ☧.

Pag. 488, lin. 1; *corr.* ☧.

Pag. 490, lin. 13, col. 2; *corr.* l'anno 410: lin. 43; *corr.* TOYTω.

Pag. 494, lin. 10, vi si doveva; *corr.* vi si dovesse.

Pag. 513, lin. 24, col. 2, lib. 16; *corr.* § 16.

Pag. 515, lin. 3, tre agnelli; *corr.* tre cervi: lin. 41, col. 2, fu; *corr.* su.

Pag. 528, lin. 40; *corr.* ἀστραπή.

Pag. 536, lin. 38, *oculis* va letto invece *aculis* nei due testi: *vita Max.* cap. 6, *vita Agn.* cap. 2.

Pag. 537, lin. 41; *corr.* EPiScOPuS.

Pag. 539, lin. 19, un'appendice della moltiplicazione; *corr.* della cena di Cana.

Pag. 551, lin. 35, col. 2; *corr. signa.*

Volume II.

Pag. 6, lin. 3, di questo primo volume; *corr.* del primo volume.

Pag. 10, lin. 20, le quattro teste, intendasi che siano quattro vasi di fiori.

Pag. 13, lin. 1, regola posta; *corr.* regolar porta

Pag. 17, lin. 25 (Tav 382); *corr.* (Tav. 147, 1).

Pag. 24, lin. 5, col. 2, la cui stola; *corr.* la cui stele.

Pag. 32, lin. 42 (Tavv. 168, 7, 8, 9; 342, 2); *corr.* (Tavv. 171, 1; 173, 8, 9, 10; 301, 3): lin. 12, col. 2. Ho passata per buona la interpretazione dell'Aringhi e del Bottari che riconoscono un Giona nella imagine sdraiata al sole. Ma questa imagine medesima ricorre in altra pittura cimiteriale dove ne ho data una spiegazione differente.

Pag. 34, lin. 36, alle parole, l'original pittura ora è svanita, nè io prendo a spiegarla, ho poi data la spiegazione nella Teorica.

Pag. 35, lin 13, nei nn. 4, 8; *corr.* nei nn 3, 8.

Pag. 36, lin. 23, col. 2; *corr.* egli veste una dalmatica a corte maniche.

Pag. 38, lin. 18 (Tav. 172); *corr.* (Tav. 187, 4).

Pag. 46, lin. 34, col. 2 (Tavv. 295, 2; 296, 1); *corr.* (Tavv. 324, 2; 327, 3).

Pag 49, lin. 19, col. 2, veder; *corr.* vendere.

Pag. 50. Il dipinto del fossore Diogene, che per mancanza di spazio si è inciso qui, non appartiene al cimitero dei SS. Marcellino e Pietro, ma al precedentemente descritto di Pretestato· lin. 16, col. 2, una mazzuola, a destra: si ometta la virgola.

Pag. 57, lin. 35, col. 2. La colomba non porta solo il ramo d'olivo negli artigli, ma un ramo di palma nel rostro se non è piuttosto l'ala presa dal disegnatore pel ramo predetto.

Pag. 61, lin. 39. Il Bottari scrive che la mano celeste coll'indice steso comanda ad Abramo: ma non è uno il dito spiegato o steso, come scrive il Bottari: che se l'indice solo fosse steso dinoterebbe qui il divieto.

Pag. 65; *agg.* Il Cimitero che qui si dice di S. Agnese, è ora dimostrato che invece fu ed è il cimitero Ostriano *ad nymphas S. Petri.*

Pag. 75, lin. 33, col. 2 (Tavv. 210, 4; 211, 3); *corr.* (Tavv. 220, 4; 221, 1): lin. 34 (Tavv. 156, 1; 159, 2; 160, 1); *corr.* (Tavv. 157, 1; 160, 2; 161, 1).

Pag. 77, lin. 28, col. 2; *corr.* מכנסים *(Micnesaim).*

Pag. 82, lin. 34, col. 2 (Tav. 479); *corr.* (Tav. 480, 5, 6).

Pag. 87, lin. 23, nella Tav. 410; *corr.* Tav. 405, 2.

Pag. 90, lin. 10; *agg.* L'imagine che qui dico del figlio di Eutropo è invece quella del padre e non offre il bicchiere, sibbene il solleva come per attestare il refrigerio allegorico della bevanda (vedi il vol. VI, pag. 156).

Pag. 93, lin. 1, Pensò; *corr.* Penso.

Pag. 97, lin. 10. La colomba nel disegno non diffonde i tre raggi di luce come io affermo nel testo.

Pag. 110, lin. 18, col. 2. I due testi dei SS. Matteo (III, 16) e Marco (I, 10) dicono che Gesù essendo battezzato, usci fuori delle acque e allora i cieli si apersero e ne discese lo Spirito Santo sopra di lui.

Pag. 122, lin. 16, a sinistra dei due primi; *corr.* a sinistra di chi guarda.

Pag. 130, lin. 19, ימיר; *corr.* ירמיה.

Volume III.

Pag. 6, lin. 43, col. 2. Prima di Procopio e degli Atti delle sante Ripsimiane, parla della imagine edessena un più antico scrittore, il cui testo si è conservato tradotto in Armeno e in Siriaco. Vedi l'editore Alischan (*Lettere d'Abgar;* Venezia, 1868).

Pag. 8, lin. 23; *corr.* ἀχειροποίητος: nota, lin. 2, col. 2; *corr.* προσκυνέσεως.

Pag. 10, lin. 21; *corr.* Cancellieri.

Pag. 14, lin. 20, col. 2; *corr.* ἀγκάλαις.

Pag. 15, lin. 12, col. 2; *corr.* sappiamo.

Pag. 16, lin. 40, resta noi; *corr.* restano i: lin. 46, si legge; *corr.* ivi si legge.

Pag. 18, lin. 26; *corr.* ΝΙΚΟΠΟΙΑ.

Pag. 20, lin. 12, dà nome; *corr.* dato nome.

Pag. 65, lin. 35, col. 2, patene di vetro; *corr.* patere: ult. linea, materia di; *corr.* materia, di.

Pag. 67, lin. 6. Muovono la destra la donna e l'uomo, non la donna sola: lin. 7, col. 2 (Tavv. 263-268); *corr.* (Tavv. 250, 251): lin. 8 (Tav. 319, 2); *corr.* (Tav. 316, 2).

Pag. 68, lin. 33, S. Vitale in Ravenna (Tav. 250); *corr.* S. Apollinare in classe (Tav. 266, 5).

Pag. 69, lin. 24, col. 2, S. Pier Crisologo pose; *corr.* Nella volta della cappella detta di S. Pier Crisologo fu posta.

Pag. 73, lin. 40, e le mani protese; *corr.* e le mani avvolte nel pallio: questi è Aronne.

Pag. 74, lin. 8, col. 2, Nel codice fiorentino; *corr.* Nel codice medesimo.

Pag. 75, lin. 2, col. 2 (Tav. 495); *corr.* (Tav. 490).

Pag. 86, lin. 40, nipote, per sorella; *corr.* nipote per madre, sorella di: not. lin. ult. col. 2, Mitella; *corr.* mitella

Pag. 87, lin. 42, col. 2, la santa forse sua consorte; *corr.* forse alla santa sua consorte.

Pag. 88, lin. 17, notoriamente; *corr.* anteriormente.

Pag. 89, lin. 40, col. 2 (Tav. 485); *corr.* (Tav. 482, 18).

Pag. 92, lin. 40, 41. L'incisore ha omessa la cintura nella imagine di S. Prospero della quale si parla nel testo.

Pag. 100, lin. 2, gesto delle dita incrociate; *corr.* delle mani abbandonate.

Pag. 110, lin. 33, col. 2. Il *fatum* che corre alla meta e sta per segnare sullo scudo l'epigramma funebre. Questa spiegazione è poi stata da me modificata (vedi il vol. VI, Tav. 487, nn. 14, 19).

Pag. 111, lin. 41, col. 2, base conversa; *corr.* base convessa.

Pag. 124, lin. 19 not., in questo senso; *corr.* parlano in questo senso.

Pag. 132, lin. 5, annunziare; *corr.* ammazzare.

Pag. 139, lin. 34, Moselli; *corr.* Muselli.

Pag. 148, lin. 22, ai Vescovi dai competenti; *corr.* dai Vescovi ai competenti.

Pag. 157, lin. 20, col. 2; *corr.* ἀξιοθέου.

Pag. 159, lin. 6, col. 2, alla maniera di Ettore, pongasi Teseo *dov'è* Ettore *ed* Ettore *dov'è* Teseo.

Pag. 161, lin. 38, col. 2; *agg. Nestor* e *Nestorius* agli esempi arrecati di questa doppia forma sinonima.

Pag. 162, lin. 7, *si omettano le parole,* la stessa notizia ci dà il Venuti (*Mus. Corton.* pag. 119).

Pag. 165, lin. 18, col. 2; *corr.* κιονηδόν·

Pag. 168, lin. 31, compediense; *corr.* compendiense.

Pag. 177, lin. 10 nota; *corr.* HEDONENI *ed ivi* HELPINIS.

Pag. 183, lin. 46, in luogo di סרא; *corr.* מרא, Signore: lin. 10, col. 2; *corr.* composta della madre Severa, del padre Cosma.

Pag. 184, lin. 42, *si ometta,* da lui creduto.

Pag. 186, lin. 16, alla teseide; *corr.* alla ettorea.

Pag. 190, lin. 3. Il genio della morte è qui espresso in atto di spingere una ruzzola alla meta, come ho scritto trattando di questa imagine nel vol. VI, Tav. 487, nn. 14, 19.

Pag. 192, lin. 32, *corr. Epeo* o *Epeus.*

Pag. 193, lin. 19, col. 2, *asciculus; corr. acisculus:* lin. 21; *corr.* αἴτ'.

Pag. 195, lin. 33; *corr.* ὀπώραν.

Volume IV.

Pag. 13, lin. 8, maravigliavasi Gaetano Marini; *agg.* nelle note apposte al disegno.

Pag. 17, lin. 25, leggonsi; *corr.* leggevasi.

Pag. 18, lin. 15, 16. Nella Tavola, per colpa non del disegno ma dell'incisore, le linee del piumaccio sono volte a

destra e dovevano volgersi a sinistra. Fu questione se i due scudetti perlati sui piedi anteriori del trono dovessero avere dentro un busto, e parve di sì all'artista. Ora mi avvertono che migliori strumenti hanno mostrato che il campo è vuoto. Lin. 20, col. 2; *corr.* πεποίηται.

Pag. 44, lin. 41, Romae; *corr.* Roma.

Pag. 53, lin. 31, col. 2, Giustiniano; *corr.* Teodorico.

Pag. 63, lin. 16, conosciuti; *corr.* conosciuto: lin. 15, col. 2, Grata Onoria; *corr.* Licinia Eudoxia.

Pag. 75, lin. 35, col. 2, in luogo di Trisagio, va scritto [illegible]

Pag. 78, lin. 32, col. 2, che data dai tempi di Giustiniano; *corr.* antecede i tempi di Giustiniano.

Pag. 82, lin. 28, Duthein; *corr.* Dartein, due volte.

Pag. 91, lin. 43, col. 2, il testo legge IS IGITVR ed è qui corretto, *Eximiis*, ma va restituito, *Exigitur* (vedi gli Annali, vol. I, pag. 575).

Pag. 93, lin. 11; *corr.* Eitelberg, due volte.

Pag. 94, lin. 50, col. 2, è la cornice; *corr.* e la cornice d'intorno è.

Volume V.

Pag. 10, lin. 1, il Zacaria scrive nell'opera *Auxim. episcop. series;* Auximi, 1764, pag. 36. *Adcepi deinde (ectypon quod sperare me iusserat humanissimus D. Fr. de Dittaiutis); quare non iniucundum erit illud heic cernere... praeter bonum pastorem etc.* Il Zacaria ci ha fatto incidere anche uno dei fianchi, che non furono veduti dal mio disegnatore.

Pag. 12, lin. 8, i tritoni sonanti la buccina con in mano il timone non sono stati bene espressi

Pag. 17, lin. 19; *agg.* Per colpa non mia mancano al busto del sole i lunghi capelli e la corona radiata in capo.

Pag. 18, lin. 28, sopradescritto; *corr.* seguente: lin. 41; *agg.* Noè è barbato, ma la barba non è stata espressa.

Pag. 20, lin. 15, col. 2, l'urna rovescia del giovane sdraiato sotto il carro di Faraone è mal espressa come se fosse una pietra.

Pag. 26, lin. 6, col. 2; *agg.* Di questo sarcofago si è trovata una imitazione a Luc de Bearn, dove alla donna orante sono sostituiti due miracoli di Cristo. Le scene del sacrifizio di Abramo e del Daniele ai leoni si leggono da me interpretate dopo il Le Blant nella *Civ. Catt.* serie XI, vol. VI, quad. 742.

Pag. 29, lin. 36, col. 2, *alle parole,* del quale rimane la testa; *agg.* la testa dell'uomo a sinistra è di moderno restauro.

Pag. 32, lin. 10, e i due Magi che rimangono: avvertasi che se ne vede inciso uno soltanto.

Pag. 37, lin. 17, dopo Parigi; *agg.* da Regnon le Frac.

Pag. 47, lin. 6, col. 2; *corr. protensisque*

Pag. 58, lin. 9, dicasi piuttosto, gregge di Cristo, che chiesa della circoncisione

Pag. 59. Dico in nota che sulla palma del sarcofago di Verona è un gallo, ma ivi ho detto che è una fenice: e val meglio, perchè del gallo non ha nè cresta nè bargigli.

Pag. 65, lin. 13. Quella che dico idria senza piede può ben essere una cesta, sicchè ivi si rappresenta la moltiplicazione.

Pag. 79, lin. 44. L'incisore ha rappresentato colla barba colui che io nel testo ho detto giovane, dove anche ho scritto che si tratta della resurrezione di Lazaro, ma pare che sia piuttosto il figlio della vedova di Naim.

Pag. 80, lin. 27. Quella che io dico colomba è invece un'aquila, e pare siasi aggiunta per rappresentare l'antica insegna legionaria convertita poi nel monogramma di Cristo.

Pag. 81, lin. 45, ora decorati; *corr.* ma decorati.

Pag. 90, lin. 45, si tolga quell'E dall'iscrizione di Aurelio Teodoro.

Pag. 102, lin 28. Quanto alla interpretazione dei personaggi che son presenti a Mosè che si scalza, vedi l'Esodo, XXIV, 9, 10.

Pag. 104, n. 2. La veste lunga farebbe pensare che sia donna e non uomo la figura che ha presso di sè il pavone.

Pag. 111, lin. 43; *corr.* (Tav. 417, 1).

Pag. 114, lin. 29, col. 2; *corr.* σχίσειν· Meglio è dire che Susanna è dichiarata rea da colui che le impone la mano in capo, e quindi condannata dai giudici.

Pag. 130, lin. 18, col, 2; *corr.* cerchi.

Pag. 143, lin 41, assiso è; *corr.* assiso e.

Pag. 159, n. 23, col. 2; *corr.* frammento dove Gesù con nimbo ed un Apostolo stanno fra pini e cipressi: e vi si legge l'epigrafe sopra una stela che dice: MEMORIAE ANTIFONTI etc. Sopra l'epigrafe è un albero ecc.

Volume VI.

Pag. 20, lin. 50, personaggi; *corr.* messaggeri celesti: lin. 20, col. 2, questa tavoletta; *agg.* (Tav. 414, 2).

Pag. 23, lin. 29, per errore si ometta.

Pag. 27, lin. 39, trovata; *agg.* in Verona.

Pag. 36, lin. 49, col. 2; *agg.* Agli esempi di S. Pietro che porta in mano le chiavi aggiungasi il musaico di Papa Leone I in S. Paolo.

Pag. 40, lin. 27, col. 2 (loc. cit.); *corr.* (a. 1099, n. XL); *agg.* Par certo che il Baronio abbia creduto che questa imagine fosse in pittura. Le sue parole sono: *Imaginis crucifixi schemate regio pictura antiquitus ad similitudinem expressa curante Nicodemo.* Ma della imagine di Berito che ho giudicato fosse dipinta e non crocifissa vedi ciò che ne ho scritto negli Annali (vol. I, pag. 591).

Pag. 42, lin. 43, *si ometta la nota 2.*

Pag. 43, lin. 4, ἐγκατακεκλεισμένη.

Pag. 48, lin. 13, sagittato; *corr.* tragittato.

Pag. 58, lin. 51, col. 2; *corr.* Κύριε.

Pag. 61, lin. 15. Forse è qui Aronne col vario corredo del rito giudaico, il pane della proposizione, il sacrifizio del capro, il corno di unzione dei re e dei sacerdoti.

Pag. 63, lin. 42, col. 2. La descrizione della terza zona minore, Tav. 442, è qui omessa, ma vi si è supplito a pag. 67.

Pag. 75, lin. 24, dopo Il D · N · tolgasi il punto e virgola.

Pag. 80, lin. 29, col. 2. La canna ricurva in mano al Battista è figurata dall'incisore qual bastone ricurvo, il quale veramente si dà al Battista anche in un avorio inciso nella Tav. 447.

Pag. 84, lin. 25. La terza fascia sul diadema di Erode non è stata espressa dall'incisore.

Pag. 87, lin. 44, secolo nono; *corr.* ottavo.

Pag. 90, lin. 15, *ad Danielem; corr. a*D *danielem.*

Pag. 92, lin. 21, IN DEO; *agg.* Z, cioè *Zeses.*

Pag. 93, lin. 16, FONE; *corr.* IGNE.

Pag. 99, lin. 44, con la pecora porta; *corr.* che porta; e può; *corr.* può: lin. 13, col. 2, in Weerth; *corr.* 'm Weerth.

Pag. 105, lin 23, col. 2; *agg.* stato anche console nel 387: lin. 43; *corr.* Orleansville.

Pag. 115, lin. 29, col. 2, al n. 21; *corr.* il quale la fece incidere: lin. 31; *corr. Hagioglypta.*

Pag. 116, al n. 25; *corr.* datati: al n. 27; *corr.* omesso: al n. 29; *corr.* OVC.

Pag. 119, al n. 18; *corr. ὁ ψήφαρος.*

Pag. 120, al n. 39, il monogramma è da correggere alla base [monogramma] LANI□ r·

Pag. 123, al n. 13; *corr.* IIP e appresso; *corr.* Di questo P.

Tav. 480, n 7. Potrebbe essere che su di una faccia siasi figurato Gesù coi due Apostoli Pietro e Paolo, dall'altra Gesù e la SS. Vergine.

Pag. 134, al num. 18 fin. si ometta un avanti ad esempio.

Pag. 140, lin. 29, in vece di, nelle lastre cimiteriali, *si legga* in esse: lin. 40; *corr.* Perret (tom. V, LVII, I).

Pag. 146, al n. 5, in luogo di dove si dicono viventi ecc. *leggasi,* una di coloro che si dicono viventi per la grazia ecc.

Pag. 151, lin. 43; *corr. Camaerops.*

Pag. 160, lin. 19, col. 2, *περσεμ*; *corr. περσέα.*

Pag. 175, lin. 33; *corr.* allacciata. L'ultimo periodo si deve omettere contenendo una ripetizione inutile di ciò che precedentemente si è detto.

Pag. 177, lin. 35. Dalle pitture del codice di Rossano abbiamo appreso che i cartelli in asta in mano dei ministri del preside sedente in tribunale sono insegne, portando sopra dipinti i busti imperiali.

Tav. 482, 11, MVLT*y*S; *corr.* MVLTЧS.

Pag. 178, lin. 47, nell'articolo citato; *corr.* nella *Revue archéologique,* 1878, 361, 362: e di poi lin. 38, col. 2, un suo articolo nella *Revue archéologique,* 187 etc.; *corr.* nella *Revue* predetta a pagg. 361-372, dopo di avervi premesso un esame.